

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest

**Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište u Zagrebu tokom Prvog svjetskog
rata**

Diplomski rad

Mentor: dr.sc. Mario Strecha

Student: Tizian Raspor

Zagreb, rujan 2017.

SADRŽAJ

1. Uvod	3
2. Metodologija i stanje istraženosti teme	4
3. Povijesni razvoj kazališnog života u Zagrebu	8
4. Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište u Zagrebu tokom Prvog svjetskog rata	13
5. Kazališni repertoar tokom Prvog svjetskog rata	24
6. S druge strane pozornice – zagrebačka kazališna publika u Prvom svjetskom ratu	41
7. Bremenita vremena (?)	46
8. Zagrebačko zemaljsko kazalište – iznimka ili pravilo?	53
9. Zaključak	57
10. Sažetak	59
11. Summary	60
12. Bibliografija	61

Uvod

Prvi svjetski rat primjer je događaja koji je bespovratno promijenio lice i naličje globalnog poretka od svog izbijanja u ljeto 1914. Oni koji su doživjeli njegov kraj bili su svjedoci enormnih društvenih i političkih promjena, od raspada četiriju velikih carstava pa do izbijanja Oktobarske revolucije koja je predstavljala oživotvorenje komunističkih principa. Utjecaj ratnih zbivanja osjetio se u svim sferama ljudske djelatnosti, pa tako i u kulturnoj. Umjetnici kao jedni od najsenzibilnijih pripadnika društva stvorili su nove umjetničke pravce poput ekspresionizma i dadaizma pomoću kojih su izrazili svoje viđenje ratnih strahota.

Iako Zagreb nije bio izravno izložen ratovanju u smislu da je činio dio bojišta, zagrebački kulturni radnici dijelili su sudbinu cjelokupnog stanovništva te su bili primorani prilagoditi se novonastalim okolnostima. S tim u vezi, umjetnici i kulturni djelatnici kao organski dijelovi društva kojemu pripadaju nisu mogli ignorirati ratna zbivanja koja su narušavala njihovu uobičajenu svakodnevnicu i način na koji su se organizirali i prezentirali javnosti. Tako su i djelatnici Kraljevskog zemaljskog hrvatskog kazališta u Zagrebu tokom Velikog rata prilagodili vlastiti modus operandi sukladno aktualnim društvenim i političkim zbivanjima.

Upravo je ta prilagodba predmet analize ovog rada kojemu je cilj sagledati procese prisutne u djelovanju zagrebačkog kazališta tokom Prvog svjetskog rata iz više perspektiva. Jedna od perspektiva bit će posvećena onima kojima je kazalište predstavljalo „kruh svagdašnji“, dakle glumcima i ostalim kazališnim zaposlenicima čija je egzistencija izravno ovisila o radu ustanove. Stoga će dio rada problematizirati njihov položaj unutar samog kazališta, društveni status, brojnost te metode profesionalnog usavršavanja. Također, dio studije sadržavat će i vizuru onih kojima je kazalište predstavljalo izvor zabave i smijeha u bremenitim vremenima, a riječ je o pripadnicima publike. U tom smislu, analizirat će se njen društveni sastav, eventualni utjecaj koji su njeni pripadnici imali na sastavljanje repertoara te interakcija s kazališnim vodstvom. Naposljetku, rad će se baviti gledištem službene zemaljske i krunske vlasti koja je u kazalištu vidjela instrument za mobilizaciju i propagandu. Odgovor na pitanje o motivima vlasti te ulozi koju su predvidjeli za zagrebačko Zemaljsko kazalište kroz rad će se pokušati odgonetnuti primarno kroz analizu sadržaja kazališnog repertoara tokom ratnih sezona između 1914. i 1918. godine.

Brojni teatrološke analize koje problematiziraju rad Zemaljskog kazališta iznose tezu o periodu Prvog svjetskog rata kao vremenu sveukupne umjetničke stagnacije uzrokovane brojnim poteškoćama, među kojima su mobilizacija kazališnog osoblja, financiranje same

ustanove od strane gradskih i centralnih vlasti te cenzura od strane istih. Stoga će ova studija preispitati dosad uvriježena teatrološka stajališta o „bremenitim vremenima“ za Zemaljsko kazalište kroz analizu prethodno navedenih aspekata rada kazališta.

Napokon, analiza svih tih sastavnica omogućit će nam uvid u problem (dis)kontinuiteta, odnosno odgovor na pitanje je li rad zagrebačkog Zemaljskog kazališta za vrijeme Prvog svjetskog rata predstavljao aberaciju ili je bio dio razvojne putanje koja je začeta u ranijem periodu. Kako bi se stekla šira slika, rad Zemaljskog kazališta u Zagrebu usporedit će se s djelovanjem ostalih kazališta kako na prostoru Hrvatske, tako i na prostoru Austro – Ugarske Monarhije te u pojedinim europskim metropolama. Iako postoji obiman korpus znanstvenih radova koji su posvećeni ovoj temi, većinom se radi o djelima koje krase teatrološki pristup ili analiza s pozicije povijesti književnosti. Ova studija nastala je u namjeri da se dotična tema obradi pomoću historiografskih alata i metoda, kako bi pristup proučavanju problematike postao cjelovitiji.

Metodologija i stanje istraženosti teme

Kazalište kao jedno od najznačajnijih kulturno-umjetničkih formi ima bogatu i opsežnu povijest istraživanja. Postojanje zasebne znanstvene discipline, teatrologije, koja obuhvaća povijesnu, teorijsku te estetičku refleksiju spram svih kazališnih oblika pridonijelo je stvaranju neiscrpnog fonda djela koji se bave fenomenom teatra. Teatrologija je na globalnoj razini dijelila sudbinu i razvojnu putanju s ostalim humanističkim disciplinama te je u skladu s brojnim teorijskim razmatranjima i paradigmama doživjela niz obrata poput lingvističkog, postmodernog ili interdisciplinarnog. U tom smislu, suvremenom istraživaču kazališta na raspolaganju stoji obilje alata i metoda pomoću kojih može interpretirati određenu kazališnu problematiku.

No, unatoč brojnim metodološkim instrumentima zasebnih je studija o hrvatskoj kazališnoj povijesti razmjerno malo. U većini slučajeva kazališna je povijest uklopljena u širi kontekst povijesti književnosti, čime se ujedno otvara pitanje perspektive pojedinog autora te onoga što će on uvrstiti pod opseg samog proučavanja kazališne problematike. Najranije kazališne studije nastale su na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, među kojima valja istaknuti „Spomen-knjigu Hrvatskog zemaljskog kazališta“ Nikole Andrića iz 1895., zatim djelo Milana Ogrizovića iz 1910. pod naslovom „Pedeset godina hrvatskog kazališta (1860.-1910.) te rad Nikole Milana

Simeonovića „Začetak i razvitak hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta“ iz 1905.¹ Ono što povezuje sva ta rana djela jest to da ih nisu pisali historiografi, već mahom ljudi koji su i sami sudjelovali u radu kazališta. Takav će tip istraživača kazališne povijesti prevladavati sve do druge polovice 20. stoljeća, kada sama teatrologija sve češće dolazi u ruke istraživača koji nisu bili aktivno uključeni u rad kazališta, a među eminentnijim primjerima svakako je Nikola Batušić, sveučilišni profesor i autor djela „Povijest hrvatskog kazališta“ iz 1978.²

S obzirom na navedenu tendenciju sve češćeg vezivanja teatrologije uz akademsku zajednicu i sam je stil pisanja evoluirao u odnosu na prvotne radove. Tako primjerice rana djela s početka 20. stoljeća karakterizira suhoparno navođenje podataka bez konkretne analize, dok suvremenija djela krasi analitički pristup te proširen opseg proučavane problematike koja se osim dramskog teksta i glumišta širi i na pitanja scenografije, kostimografije te repertoarnih politika. Ovdje svakako valja naglasiti da iznimku predstavlja Branko Gavella koji nije pripadao akademskim krugovima, no njegove kazališne studije donose kvalitativan pomak s obzirom da se bavi pitanjima strukture i stila te prije svega uočava uvjetovanost kazališta njegovim društvenim okruženjem.

Pitanje vremena i prigode objavljivanja pojedinih teatroloških radova također je element po kojemu se daju razlikovati starija djela od onih recentnijih. U tom smislu, na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće ton kazališnih studija je svečarski s obzirom da su ta djela nastajala u kontekstu okončanja procesa institucionalizacije zagrebačkog kazališta.³ S druge strane, djela kasnije provenijencije nemaju eksplicitno naglašen motiv. S tim u vezi svakako treba naglasiti da su prva djela kazališne historiografije bila snažno obilježena kao prostor promicanja nacionalne kulture i identiteta te su prisutnost njemačkih i talijanskih elemenata u kazalištu tretirali kao nepoželjan utjecaj strane kulture. Nasuprot toj poziciji, autori iz druge polovice 20. stoljeća poput Nikole Batušića negiraju svjesni utjecaj stranih kultura kroz teatar, a posebice se to odnosi na njemačke kazališne djelatnike koji su imali značajnu ulogu u uspostavi zagrebačkog kazališnog života.⁴

Suvremena kazališna istraživanja i dalje nastavljaju proširivati opseg teatra te iz tog razloga današnja teatrologija misli, piše te daje odgovore na drugačiji način no što je to činila ranije. Profil suvremenog istraživača kazališne povijesti nam otkriva da se i dalje uglavnom radi o

¹ Martina Petranović, *Kazalište i (pri)povijest* (Zagreb: Ex Libris, 2015.), 16.

² Isto, 19.

³ Isto, 20.

⁴ Nikola Batušić, „Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840 do 1860.“, *Rad JAZU* 353 (1968.): 51.

osobama koji nisu profesionalni historiografi, već dolaze iz domena povjesničara književnosti i umjetnosti ili muzikologa. No, bez obzira na to, suvremeni istraživač kazališne povijesti susreće se s problemima srodnim historiografiji, a to su prije svega pitanje društvenog i vremenskog konteksta proučavanog razdoblja.

S time u vezi, baviti se tematikom povezanom uz Veliki rat zahtijeva i određenu dozu svjesnosti, s obzirom da su sve zemlje učesnice rata razvile svoj narativni mit odmah po njegovu završetku, a najpoznatiji primjer svakako je njemački mit o *Dolchschtossu* koji negira njemački poraz na ratištu, a u prvi plan ističe izdaju od strane socijalista, Židova i političara u pozadini. U tom smislu, ni Hrvatska nije bila pošteđena od sličnih ratnih narativa, iako oni doduše nisu imali tako dalekosežne društveno-političke posljedice poput njemačkog primjera.

U hrvatskom kolektivnom pamćenju prevladao je mit o Austro-Ugarskoj Monarhiji kao „tamnici naroda“ te isključivom krivcu za rat uz Njemačku.⁵ Također je zanimljivo primijetiti da je upravo jedan dramaturg, blisko povezan s zagrebačkom kazališnom djelatnošću, bio izrazito utjecajan u formiranju kolektivnog pamćenja na Prvi svjetski rat. Riječ je dakako o Miroslavu Krleži, koji je u svojim literarnim djelima izgradio lik nesretnog zagorskog seljaka koji nevoljko sudjeluje u ratnim aktivnostima u Galiciji.⁶ Pritom valja istaknuti da je Krleža navedene motive sagrađio na temelju vlastitog ratnog iskustva, odnosno djelovanja u 25. Zagrebačkoj domobranskoj pješачkoj pukovniji na prijelazu iz 1915. u 1916. godinu te je samim time njegovo poznavanje problematike vremenski i prostorno ograničeno.

U historiografskom smislu, ovaj se rad može svrstati pod domenu kulturne historije iako je zbog brojnih intelektualnih tradicija, težnje ka interdisciplinarnoj usmjerenosti te činjenicom da je teško odvojiti kulturnu povijest određenog razdoblja od njegovih temeljnih društvenih i političkih događaja, teško uopće odrediti sam opseg kulturne historije. Stoga će se kroz ovaj rad nastojati razviti nekoliko ravnopravnih i komplementarnih pristupa s ciljem dobivanja što potpunije slike rada zagrebačkog kazališta u Prvom svjetskom ratu.

S druge strane, kazališnu povijest možemo proučavati unutar nekolicine perspektiva. Ovaj se rad prije svega temelji na analizi kazališnog djelovanja kroz strukturalni kontekst, u smislu da se bavi organizacijom rada samog kazališta, njegovim financijskim poslovanjem te državnog odnosa spram istog. Također, važan će biti konceptualni kontekst koji se bavi

⁵ Filip Hameršak, „Nacrt za pristup kulturnoj povijesti Prvog svjetskog rata iz hrvatske perspektive,“ u *Dani Hvarskog kazališta* 41 (2015.): 21.

⁶ Isto, 25.

problematikom ideologije koje društvo odražava na kazalište, odnosno jednostavnije rečeno, daje odgovor na pitanje što društvo očekuje od samog kazališta.

Dio odgovora na ta pitanja trebalo je potražiti u izvornoj građi te zapisima koji se tiču rada zagrebačkog kazališta, a koji su raspršeni i pohranjeni u nizu institucija poput Hrvatskog državnog arhiva, Nacionalne i sveučilišne knjižnice te arhiva Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, gdje je 1970-tih započeo velik i važan projekt utvrđivanja lokacija kazališne građe u sklopu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta.⁷ S obzirom na već spomenutu rastrkanost kazališne građe, dobar dio materijala međusobno se preklapa te ne postoji koordinacija između raznih institucija koje pohranjuju takvu vrstu građe, a problem je i to što nisu određeni kriteriji po kojima bi se pojedini aspekti građe pohranjivali na određenom mjestu.

Važan izvor informacija predstavljaju dnevne tiskovine poput Obzora ili Jutarnjeg lista koje unatoč smanjenom opsegu djelatnosti uslijed ratnih okolnosti i dalje donose vijesti iz kazališta na svakodnevnoj bazi. Također, vrlo su važne kazališne publikacije iz prve polovice 20. stoljeća poput „Godišnjaka Narodnog kazališta u Zagrebu“ Julija Benešića koji donosi niz statističkih podataka i brojki koje neumoljivo ilustriraju uspone i padove u intenzitetu rada samog kazališta.

Sveukupno uzevši, pristupiti temi povijesti zagrebačkog kazališta sa stajališta historiografa razmjerno je nezahvalna tema s obzirom na to da ne postoji mnogo studija o kulturnoj povijesti Prvog svjetskog rata iz hrvatske perspektive. Radi se prije svega o pojedinim kulturnim sastavnicama, poput književnosti, koje su obrađene kao dio cjelokupne hrvatske povijesti ili kao stručni članci specijalizirani za pojedini period. Narativ koji dominira u tim radovima pretežito je teatrološki te se bavi problematikom same umjetnosti i estetske vrijednosti više no što se dotiče društveno-političkog okruženja ili utjecaja ratnih okolnosti na rad kazališta. U tom smislu, uspjeh historiografskog rada na temu zagrebačkog kazališta u Prvom svjetskom ratu ovisi o sposobnosti autora da, kroz literaturu i građu koja se primarno fokusira na vrednovanje umjetničkih dostignuća kazališta, uspješno filtrira podatke koji su relevantni u historiografskom smislu.

⁷ Petranović, *Kazalište i (pri)povijest*, 232.

Povijesni razvoj kazališnog života u Zagrebu

Tokom Prvog svjetskog rata institucija znana kao Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište u Zagrebu bila je stara oko 50-tak godina. Analizirati rad te razmjerno mlade kulturne ustanove za trajanja Velikog rata bez da se posveti pažnja njenim institucionalnim začetcima bilo bi iz historiografske perspektive neodgovorno te bi naposljetku rezultiralo površnom analizom. Iz tog razloga, kako bi razumjeli kontinuitet kazališnog života u Zagrebu, potrebno se nakratko osvrnuti i na porođajne muke teatra.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu danas predstavlja kazališni centar Republike Hrvatske, a tu ulogu obnaša duže od jednog stoljeća. Unatoč čestim promjenama imena te institucionalne neodređenosti ustanove koja je često odražavala promijenjeni državni položaj Hrvatske u različitim državnim tvorevinama, zagrebačko kazalište svjesno je svojih tradicija od ranih isusovačkih predstava s kraja 17. stoljeća, do kajkavskog školskog teatra te nastupa njemačkih kazališnih družina u 19. stoljeću.⁸

Međutim, povijest modernog i profesionalnog zagrebačkog kazališta vezana je uz ilirski pokret te predstavlja jedno od najznačajnijih kulturnih plodova hrvatskog nacionalnog preporoda. Vođe preporodnog doba polagali su velike nade u razvoj teatra koji je uz pokretanje narodnih novina, prihvaćanje jedinstvenog književnog standarda te organiziranu produkciju književnih, glazbenih i likovnih djela, trebao pridonijeti etabliranju hrvatske nacionalne kulture. U tom smislu, uzdržavanje profesionalnog kazališta smatrano je političkom i kulturnom zadaćom Hrvatskog sabora i svekolike javnosti, što je u suglasju s historiografskom percepcijom 19. stoljeća kao doba nacionalizma. Mogli bismo reći da je teško zamisliti 19. stoljeće bez nacionalnih ideologija, pa je sukladno tomu teško zamisliti taj period bez utemeljenja nacionalnih kazališta. Stoga valja naglasiti da je kazališni pokret u Zagrebu eminentno bio i politički projekt, odnosno kako Branko Gavella navodi „zagrebačko kazalište već je u kolijevci od zle vile dobilo dar da bude – recimo – hrvatski Burghtheater.“⁹

U skladu s ideologijom bratstva i jedinstva teatrološke studije koje su nastale za vrijeme socijalističke Jugoslavije nerijetko su inzistirale na vezama Zagreba s novosadskim kazališnim trupama kao začetcima profesionalnih kazališnih predstava. Međutim, Novosadski diletantski teatar svoje prve predstave na zagrebačkoj pozornici uprizorio je 1840., dok su s druge strane

⁸ Nikola Batušić, „125 godina HNK“, u *HNK u Zagrebu 1860.-1985.*, uredio Nikola Batušić (Zagreb: Školska knjiga, 1985.), 25.

⁹ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegova stila* (Zagreb: Zora, 1953.), 20.

putujuće kazališne družine bečke provenijencije prisutne u Zagrebu već krajem 18. stoljeća te u njima valja tražiti zametke profesionalnog zagrebačkog kazališta. Konkretno, riječ je o putujućoj družini Johanna Weilhammera koja je 1786. stigla u Zagreb, gdje se i zadržala iduće 4 godine.¹⁰ Između ostalog, Beč je predstavljao uzor u načinu odijevanja, prehrane i stanovanja, a iznimka nisu bili ni modeli kulturne izgradnje. Zbog svoje relativne blizine te udomačenosti njemačkog jezika među širokim slojevima stanovništva, bečki kazališni model bio je oslonac za izgradnju zagrebačkog teatra.¹¹ Od svojih institucionalnih začetaka, zagrebačko kazalište ažurno je pratilo repertoarna kretanja kazališta iz bečkih predgrađa, dok je Burgtheater ostao nedostižan ideal u umjetničkom i organizacijskom smislu za sve intendante zagrebačkog kazališta, uz iznimku Augusta Šenoe koji je inzistirao na nacionalnoj i identitetskoj samosvojnosti.

Ovdje valja također naglasiti da se proces profesionalizacije zagrebačkog teatra odvijao simultano s formiranjem novog građanskog sloja, ponajviše trgovačkog, koji je kroz 19. stoljeće stjecao sve veći društveni značaj te je utjecao na formiranje novih kulturnih obrazaca. Dotada je kulturni život bio vezan uz povlaštenu grupu ljudi, poput plemstva ili svećeničke inteligencije, te samim time nedostupan velikom dijelu populacije.¹²

Pored njemačkih kazališnih trupa, spomenuti Novosadski diletantski teatar također je dao svoj obol u razvoju zagrebačkog kazališnog života te iako je družina napustila Zagreb 1842., veze su ostale čvrste što pokazuje i primjer novosadskog političara Jovana Subotića, koji je u kazalištu vršio administrativnu dužnost kao član Zemaljskog kazališnog odbora u periodu od 1861. do 1867., ali i dramatsku funkciju s obzirom na to da je velik broj njegovih predstava uprizoren na zagrebačkoj pozornici.¹³

Kao što je prethodno napomenuto, osnivanje modernog kazališta u Zagrebu bilo je pod utjecajem preporodnog pokreta, pa su iz tog razloga prisutne brojne pojedinačne inicijative istaknutih preporoditelja poput Vatroslava Lisinskog ili Dimitrija Demetra koji je u nedostatku stalne kazališne trupe 1847. osnovao Društvo dobrovoljaca zagrebačkih. Društvo je trebalo ponuditi narodnu alternativnu tada dominantnim njemačkim kazališnim družinama, što je

¹⁰ Mario Strecha, „O pitanju utjecaja bečkog središta na kulturni identitet Zagreba u 19. stoljeću,“ u *Radovi zavoda za hrvatsku povijest* 26 (1993.): 84.

¹¹ Isto, 79.

¹² Isto, 80.

¹³ Marta Frajnd, „Jovan Subotić i zagrebačko kazalište,“ u *Dani Hvarskog kazališta* 6 (1979.): 400.

vidljivo iz samog programa koji naglašava da je svrha “rasprostiranje čistog narodnog jezika, uzbuđivanje ljubavi prema domovini i svemu što je narodno, slavjansko...”.¹⁴

Kako je s vremenom opadao intenzitet hrvatskog narodnog preporoda, tako je i kazalište sve manje služilo kao kulturno-politički instrument vođa pokreta, a nakon sloma revolucija u Habsburškoj Monarhiji 1848. centralna se vlast stabilizirala u dovoljnoj mjeri da bi ponovno mogla diktirati pravila igre u državi. To se odnosilo i na administrativno uređenje kazališta u Monarhiji, s obzirom da je 1850. donesen Bachov „Kazališni red“, akt koji će odrediti narav poslovanja kazališta za sve zemlje austrijskog carstva.¹⁵ Navedenim zakonom regulirano je pitanje državnog nadzora nad kazalištem, s obzirom da su uvedeni modeli preventivne i suspenzivne cenzure pomoću kojih je vlast mogla zabraniti uprizorenje pojedine predstave prije ili poslije njezine premijere. Također, carski namjesnici bili su dužni dodijeliti predstavni dopust da bi se pojedina predstava mogla uopće izvesti, odnosno prethodno ukloniti svaki trag osporavanja ili kritike vladajuće obitelji ili bilo čega što bi ugrozilo javni red i mir ili ustavno uređenje.¹⁶ Takav je sustav cenzuriranja kazališnih predstava ostao aktualan i za trajanja Velikog rata.

S druge strane, upravo se za vrijeme ministra unutarnjih poslova Alexandra Bacha osniva prvo zagrebačko upravno kazališno tijelo 1852. pod nazivom Kazališni odbor.¹⁷ Međutim, uslijed nedostatka hrvatskog glumačkog kadra te mladog hrvatskog standardnog jezika skromnog leksika i literature, i dalje su dominirale njemačke kazališne trupe koje su tek povremeno davale hrvatske predstave. Stoga u tom periodu s repertoara nestaju povijesne drame koje su bile napisane u svrhu promicanja ilirske ideje.

Sveukupne prilike u Habsburškoj Monarhiji, pa tako i one kulturne u čiju domenu spada i rad zagrebačkog kazališta, ovisile su o vanjsko-političkim prilikama. Dobra ilustracija te tvrdnje jest promjena koja nastupa u društvenom uređenju zemlje nakon vojnog poraza kod Magente i Solferina 1859. kada vlast poljuljana vanjsko-političkim neuspjehom nudi ustupke na unutarnjem planu. Kao jedna od posljedica tih događaja bilo je i ukidanje Bachovog apsolutizma te ustaljivanje hrvatskog jezika u javnim službama i upravi, što je za kazalište konkretno značilo da će se predstave na hrvatskom jeziku moći ustaliti na pozornici.

¹⁴ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta* (Zagreb: Školska knjiga, 1978.), 234.

¹⁵ Isto, 235.

¹⁶ Isto, 235.

¹⁷ Isto, 240.

Pored toga, uslijedilo je i daljnje administrativno afirmiranje rada zagrebačkog teatra s obzirom da je 1861. Hrvatski sabor donio Članak LXXVII o kazalištu jugoslavenske Trojedne kraljevine, čime zagrebačko kazalište postaje ustanovom koja će odsada biti sve podložnija državnoj upravi te javnom mnijenju. Iako akt nikad nije formalno pravno sankcioniran, kao ni većina akata tog Sabora od strane cara, režim se načelno držao odrednica tog članka.¹⁸ Važnost članka leži u tome što je riješio administrativno pitanje rada kazališta te su se svi kasniji organizacijski elementi teatra pozivali upravo na njega, no s druge strane članak je zanemarivao financijski i umjetnički aspekt djelovanja. To je u konačnici značilo da su estetske i dramaturgijske značajke bile neuvjerljive, drame su pisane na brzinu, a predstave su izvodili poluamaterski glumci.¹⁹

Državna vlast čitavo je vrijeme pomno pratila institucionaliziranje zagrebačkog kazališta te je i sama sudjelovala u donošenju niza ključnih odluka. Tako primjerice od 1871. zemaljska vlada imenuje kazališnog intendant, čija su glavne zadaće bile sastavljanje repertoara i kazališnog proračuna. Intendant je potom svoje prijedloge za repertoarnu i financijsku konstrukciju pojedine kazališne sezone slao vladi na odobrenje.²⁰ S obzirom da je dotada uprava kazališta bila povjerena „besplatno služećim prijateljima dramske i glazbene umjetnosti“, ovaj vladin akt pridonio je profesionalizaciji kazališne uprave, s obzirom da su kazališni intendant te dramaturg morali biti neovisni od promjenjive zemaljske uprave te se baviti isključivo kazališnim poslom. U tu svrhu intendantu i dramaturgu dodijeljen je stalni godišnji prihod, čime faktički postaju profesionalni činovnici zaduženi za redovan rad teatra, a takav će ustroj ostati aktualan i za vrijeme trajanja Prvog svjetskog rata.²¹

Ključna osoba za etabliranje Kraljevskog zemaljskog hrvatskog kazališta u Zagrebu kao moderne ustanove bio je Stjepan Miletić, koji je obnašao dužnost intendant u periodu između 1894. i 1898.²² Značaj Miletićeve uprave leži u tome što ona predstavlja most između prvotnih inicijativa preporoditelja prožetih devetnaestostoljetnom duhovnom tradicijom te potrebe za modernizacijom kazališta, kako bi se uhvatio korak s velikim kulturnim prijestolnicama Europe, poput Beča, Berlina ili Pariza. Upravo je s tom svrhom Stjepan Miletić poduzeo niz putovanja kako bi na zagrebačku pozornicu prenio iskustva talijanskog, češkog, njemačkog i

¹⁸ Boris Senker, „Drama,“ u *HNK u Zagrebu 1860.-1985.*, uredio Nikola Batušić (Zagreb: Školska knjiga, 1985.), 61.

¹⁹ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 247.

²⁰ Hrvatska (dalje: HR) – Hrvatski državni arhiv, Zagreb (dalje: HDA) – fond 78 – Predsjedništvo zemaljske vlade (dalje: PrZV), kutija 57, dok. 11797/2376-1869/1872.

²¹ Isto

²² HR-HDA-78-PrZV, kut. 464, dok. 564/1894.

austrijskog teatra. Taj kazališni hodočasnik definitivnog je uzora vidio u Heinrichu Laubeu, reformatoru bečkog Burgtheatera, koji je predstavljao sve ono što je Miletić želio biti, a to je osoba revolucionarnih administrativnih i umjetničkih poteza, koja čvrsto drži uzde kazališta u svojim rukama bez upliva vanjskih faktora. Miletić je zahvaljujući dobrim materijalnim prilikama u obitelji nerijetko i sam financirao zahtjevne kazališne reforme, koje su u ponešto modificiranom obliku prevladale do duboko u 20. stoljeće.

Miletićeve reforme imale su snažan naglasak na sveukupnu modernizaciju kazališnog života te općenitu profesionalizaciju rada ustanove. S obzirom na sveobuhvatnost promjena, svi oni koji su bili involvirani u rad kazališta, od glumaca i režisera pa do publike, osjetili su te promjene na vlastitoj koži. Za glumce i redatelje važne su bile promjene u načinu režije koje su odvojile dotad povezane funkcije redatelja i glumca, brige o scenskoj opremi te uvođenju novog načina pokusa. Svekolika javnost morala se prilagoditi uvođenju sezone u trajanju od 10 mjeseci te nedjeljnih matineja i đačkih predstava, kao i svakodnevnim novinskim izvještajima o događanjima u kazalištu te novoj marketinškoj strategiji koja se oslanjala na plakate i kazališne cedulje.²³ Naposljetku i sam je položaj intendanta doživio korjenite promjene, s obzirom da se Miletić zalagao za podizanje ugleda same funkcije intendanta koji bi trebao biti na čelu kazališne uprave kao samostalnog upravnog tijela te bi time imao nadzor nad cjelokupnim kazališnim osobljem.²⁴

Vrijeme intenzivnih reformi koincidira s još jednim važnim događajem u zagrebačkoj kazališnoj povijesti, a to je otvaranje nove zgrade kazališta 1895. godine. Iako su pojedini planovi o novoj kazališnoj zgradi postojali još za banovanja Ivana Mažuranića, nova je kazališna uprava na čelu s hrvatskim književnikom i saborskim zastupnikom Marijanom Derenčinom, imenovana u travnju 1880., započela odlučnu inicijativu u smjeru njene izgradnje.²⁵ Tokom idućih petnaestak godina vodile su silne rasprave u javnosti, poglavito oko lokacije nove zgrade, jer je mjesto na kojem se zgrada i danas nalazi od dobrog dijela javnosti, uključujući i Stjepana Miletića, smatrana periferijom i mrtvom četvrti. Usprkos spomenutom neslaganju, kazalište je otvoreno na lokaciji predloženoj od strane bana Khuena Hedervarya u listopadu 1895., a sama ceremonija otvaranja dobro ilustrira kako se na sam rad kazališta

²³ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 296.

²⁴ HR-HDA-78-PrZV, kut. 464, dok. 2395/1894.

²⁵ Nikola Batušić, *Sto godina zgrade Hrvatskog narodnog kazališta* (Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, 1995.), 20.

reflektiraju društvene napetosti, s obzirom na poznatu epizodu paljenja mađarske zastave od strane studenata prilikom svečanog inauguriranja nove zgrade.

U konačnici, zagrebački je teatar dočekao početak 20. stoljeća u novoj, većoj i modernijoj zgradi, koja je ujedno značila i povećanje opsega rada te kulturne institucije. Povećanje kapaciteta nametnulo je kazališnoj upravi zadaću da izvodi više predstava tokom sezone, a sukladno tome da privuče više publike. Iz tog razloga teatar je trebalo postaviti na čvršće temelje, diletantizam zamijeniti sa profesionalnijim pristupom te je stoga olakšavajuća okolnost bila ta što se na čelu uprave našao Stjepan Miletić, energični reformator koji će usmjeriti proces institucionalizacije zagrebačkog kazališta prema sretnom završetku.

Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište tokom Prvog svjetskog rata

Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište, kako je u periodu između 1912. i 1918. glasio službeni naziv te ustanove, dočekalo je izbijanje Velikog rata kao institucija sa već formiranim administrativnim i organizacijskim ustrojem. Razvojna putanja koja započinje s inicijativama istaknutih preporoditelja 19. stoljeća, a nastavlja se sa intervencijom vlasti u kazališni ustroj te reformama Stjepana Miletića, svoj krajnji oblik dobiva 1900. kada je donesen Statut zemaljskog kazališta u Zagrebu. Taj akt reflektirao je ranije uspostavljenu hijerarhiju prema kojoj na čelu kazališta stoji intendant kojega imenuje ban i koji istomu odgovara, dok intendant imenuje ostale unutrašnje upravne organe. Upravu, kao kolektivno tijelo koje upravlja teatrom, pored intendanta činili su još i ravnatelji Opere i Drame, dramaturg, kućni nadzornik te blagajnik.²⁶

Vrhovni nadzor nad umjetničkim i financijskim segmentima poslovanja kazališta imalo je Predsjedništvo zemaljske vlade koje se sastojalo od bana i 3 savjetnika. Oni su nadzor vršili putem Odjela za unutarnje poslove sve do 1909., kada kazalište prelazi pod ingerenciju Odjela za bogoštovlje i nastavu.²⁷ Zemaljska vlast i dalje je zadržala ovlast nad cenzurom pojedinih predstava te je kazališna uprava bila dužna podnijeti repertoar, koji je sastavljao intendant u dogovoru s ravnateljem Drame, za nadolazeću sezonu minimalno 2 mjeseca prije njena početka. Repertoar se i na mjesečnoj bazi slao vladi na uvid, a isto tako svaka je intervencija u scenarij pojedine predstave morala dobiti odobrenje od strane vlasti kako bi se ona mogla

²⁶ HR-HDA-78-PrZV, kut. 599, dok. 2481/1900.

²⁷ HR-HDA-78-PrZV, kut. 778, dok. 2386/1909.

izvesti.²⁸ Opseg nadzora zemaljskih vlasti uključivao je i kontrolu financijskog poslovanja teatra te je u tu svrhu imenovan poseban vladin povjerenik koji vrši inspekciju prihoda i rashoda na dnevnoj bazi. Izvori nam ilustriraju kako se ponekad vladin financijski povjerenik žali da mu intendant ne dozvoljava uvid u kazališne knjige, a jedan takav primjer datiran je u 1898. godinu, odmah po prijelazu uprave iz ruku Stjepana Miletića pod vodstvo novog intendanta Ive Hreljanovića.²⁹ Razloga za takav postupak može biti nekoliko. Prije svega, postoji mogućnost da je kazališna uprava pokušala sakriti podatke o pozitivnom financijskom poslovanju kako bi imali uporišta tražiti povećanje subvencije od strane vlasti. S druge strane, ukoliko je teatar poslovao s negativnom bilancom, ne treba čuditi pokušaj sakrivanja tih manjkavosti.

Nadalje, Statut iz 1900. godine definirao je kvalifikacije koje su bile potrebne za vršenje dužnosti intendanta, a odnosile su se na sposobnosti „propisane za zemaljske javne zvaničnike perovodne struke”³⁰ Drugim riječima, tražio se kvalificirani birokrat, što dovoljno govori o načinu na koji je zemaljska vlada očekivala da kazalište bude vođeno, prije svega očekujući efikasnost i disciplinu u financijskom i repertoarnom pogledu, a tek onda ostvarenje umjetničkih ideala. Vladimir Treščec Baranjski koji je vršio dužnost intendanta kazališta u periodu između lipnja 1909. i siječnja 1918., odgovarao je tom kriteriju s obzirom na pravničku struku te službovanje u bosanskohercegovačkoj i hrvatskoj vladi na mjestu tajnika.³¹ Pored toga, Treščec Baranjski bavio se i književnošću te je bio dobro upoznat s kazališnim prilikama u Zagrebu, što mu je omogućilo da izdrži dugotrajan i zahtjevan intendantski staž u periodu u kojemu se teatar susreće s brojnim izazovima koji su proizašli iz Prvog svjetskog rata.

Iz gore navedenih razloga hrvatska je kulturna javnost pozdravila izbor Vladimira Treščeca Baranjskog za novog intendanta, uvjerena da je na čelo došla osoba upućena u književna i kulturna pitanja, osoba koja će revitalizirati pedagošku ulogu kazališta koja je bila naglašena u doba Stjepana Miletića.³² No, Treščec Baranjski vršio je svoju dužnost bliže očekivanjima vlade nego li očekivanjima šire javnosti koja ga je tokom mandata često kritizirala, nazivajući ga „klasičnim birokratom“. Unatoč tim kritikama, Treščecov mandat do izbijanja Velikog rata obilježen je mnogim uspjesima poput ustaljivanja rada zagrebačke Opere, utemeljenja baletne

²⁸ HR-HDA-78-PrZV, kut. 599, dok. 2481/1900.

²⁹ HR-HDA-78-PrZV, kut. 537, dok. 5204/1898.

³⁰ HR-HDA-78-PrZV, kut. 778, sv. 6-6b/1910, dok. 216/1910.

³¹ Isto

³² Milka Car, *Održi i sjene. Njemački dramski repertoar u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu do 1939.* (Zagreb: Leykam International, 2011.), 155.

škole, uvođenja stalnih scenografa i kostimografa te tiskanja prvog kazališnog tjednika pod imenom „Hrvatska pozornica“.³³ Nadalje, osnovao je mobilno Hrvatsko putujuće kazalište, slijedeći ideju Stjepana Miletića o teatru kao pedagoškoj instituciji koja će ne samo u Zagrebu, već i okolnim manjim mjestima pridonijeti obrazovanju puka. U tu svrhu Trešćec se okružio djelatnicima poput dirigenta Milana Sachsa, redatelja Branka Gavelle te Srećkom Albinijem na mjestu ravnatelja Opere, a sve su to imena koja su ostavila dubok trag u hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća.

Dio kritike upućen Trešćecu bio je i politički intoniran te su u tom smislu neki njegovi potezi „dočekani na nož“ od strane političkih neistomišljenika koji su iskoristili pitanje upravljanja jednom važnom kulturnom institucijom, kakvo je bilo Zemaljsko kazalište, za obračun na političkoj razini. U tom smislu, znakovito je to da je Trešćec Baranjski svoju intendantsku dužnost vršio za banovanja Nikole Tomašića, Slavka Cuvaja te Ivana Skerlecza, redom unionističkih banova, a smijenjen je za banovanja Antuna Mihalovića, istaknutog člana Hrvatsko-srpske koalicije. Indikativan je i slučaj napada na Trešćeca od strane zastupnika Hrvatsko-srpske koalicije u proračunskom odboru hrvatskog Sabora neposredno uoči izbijanja Prvog svjetskog rata. Naime, intendant je kritiziran zbog svog navodno bezobzirnog odnosa prema kazališnim glumcima koji su, ako bi im se ukazala prilika, nastavak karijere potražili angažmanom u inozemnim kazalištima te su iz tog razloga Trešćecovi kritičari tražili osnivanje saborskog odbora koji bi ispitao stanje u kazalištu.³⁴ U obranu Trešćeca Baranjskog stao je predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu koji je naveo bolje materijalne uvjete u inozemstvu kao glavni razlog odlaska glumaca.³⁵

Sveukupni korpus literature koji se dotiče rada zagrebačkog teatra za vrijeme Prvog svjetskog rata jednoglasan je u odluci da je izbijanje rata zaustavilo razvojnu putanju institucije, koja je otada bila osuđena na vegetiranje pod pojačanom prismotrom vlasti i financijskim nedaćama. Iako su po izbijanju rata sama kazališta skeptično gledala na nastavak aktivnosti, ponajprije strahujući od deficita i gubitka publike, javna i državna tijela po čitavoj Europi ustrajala su na nastavku rada kazališta jer su ih doživljavala kao mjesta moralnog i duhovnog pročišćenja. Tako primjerice bečko gradsko vijeće oslobađa gradska kazališta od prinosa za vatrogasnu službu i građevinsku inspekciju, svjesno važne društvene uloge teatra koja

³³ Batusić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 327.

³⁴ Mislav Gabelica, „Dramski repertoar Kraljevskoga zemaljskoga hrvatskog kazališta tijekom Prvoga svjetskog rata“, *Časopis za suvremenu povijest* 47/1 (2015.): 108.

³⁵ „Iz proračunskog odbora“, *Hrvatska*, br. 782, 16.VI.1914.

izbijanjem rata dobiva dodatnu težinu.³⁶ Slična atmosfera vladala je oko zagrebačkog kazališta, što zorno ilustrira primjer natporučnika Julija Marasa koji je, kako dnevne tiskovine izvještavaju, s bojišta poslao novce za kazališnu pretplatu uz riječi „Ako se vratim sa bojnog polja, da imam gdje sjediti.“³⁷

Usprkos entuzijazmu i nastojanjima da se održi redoviti ritam kazališnog života, kako od strane gledatelja, tako i od strane vlasti, izbijanje rata u ljeto 1914. bio je događaj koji će Kraljevsko zemaljsko kazalište osjetiti kroz kratkoročne i dugoročne posljedice. Prije svega, došlo je do promjena u upravi zagrebačkog kazališta zbog administrativne reorganizacije zemaljskih vlasti, s obzirom da je Vladimir Treščec Baranjski 24. kolovoza 1914. imenovan za vladinog povjerenika županije Bjelovarsko-križevačke³⁸, a početkom 1915. postavljen je na mjesto velikog zagrebačkog župana te je tu dužnost vršio do rekonstrukcije vlade sredinom 1917.³⁹ Treščec je službeno zadržao položaj intendant, ali uz znatno smanjen opseg rada, pa su u takvim okolnostima upravljanje kazalištem de facto preuzeli Josip Bach kao ravnatelj Drame te Srećko Albini kao ravnatelj Opere. Takva je situacija vladala sve do 1917. kada Treščec ponovno preuzima intendantske ovlasti u cijelosti.⁴⁰

Josip Bach, jedna od ključnih osoba Zemaljskog kazališta u prvim desetljećima 20. stoljeća, ponikao je u pravaškom okruženju s obzirom da je po ocu bio rodbinski povezan s Vjekoslavom Bachom, jednom od žrtava Rakovičke bune 1871., a po majci sa Silvijem Strahimirom Kranjčevićem, pjesnikom koji je bio blizak pravašima i koji ga je naposljetku uveo u kazališni svijet.⁴¹ Iako je teško razabrati je li i sam Bach bio pravaš, vladajućim krugovima nije smetala njegova pozadina, s obzirom da je iz repertoara koji je sastavljao vidljivo da je pripadao njemačkom kulturnom krugu. Upravo je njegova repertoarna politika bila segment po kojem ga je historiografija ponajviše upamtila, jer je zbog iste došlo do prepirke između njega i tada mladog Miroslava Krleže. Sam je Bach neposredno nakon rata u polemici s Miroslavom Krležom ustvrdio da je tijekom rata simpatizirao jugoslavenski politički program te da je kao faktični intendant Zemaljskog kazališta u tom razdoblju sastavljao subverzivni repertoar koji

³⁶ Danijela Weber Kapusta, „Uloga i značenje kazališne kritike u stvaranju sociologije zagrebačkog glumišta u razdoblju Prvog svjetskog rata,“ u *Dani Hvarskog kazališta* 41 (2015.): 341.

³⁷ „Domaće vijesti“, *Obzor*, br. 246, 6.IX.1914.

³⁸ HR-HDA-78-PrZV, kut. 806, dok. 8938/1914.

³⁹ HR-HDA-78-PrZV, kut. 806, dok. 1891/1915.

⁴⁰ Julije Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu za sezone 1914/15-1924/25* (Zagreb: Kazališna naklada, 1926.), 64.

⁴¹ Branko Hećimović, „Josip Bach. Moje uspomene. (Bach i Krleža)“, u: *Krležini dani u Osijeku 2003.* (Zagreb; Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Hrvatsko narodno kazalište; Filozofski fakultet, 2004), 222.

je sadržavao pojedine protudinastičke elemente, unatoč pritisku vojnih vlasti koje su prijetile da će zatvoriti kazalište i mobilizirati većinu kazališnoga osoblja, zbog čega je u konačnici bio prisiljen u kazališni repertoar uvrstiti poneko djelo lojalno dinastiji. Krleža je navedene Bachove tvrdnje ismijao, odbacivši Bachovu jugoslavensku orijentaciju kao besmislicu te ustvrdivši da je Bach birokrat bez vlastitoga mišljenja koji ističe političku podobnost novom režimu da bi sakrio činjenicu da je nesposoban za ravnatelja Drame.⁴² No, iza tih optužbi kriju se mnogo drugačiji razlozi, poglavito oni osobne prirode, s obzirom da je Bach u nekoliko navrata odbio uvrstiti Krležine drame u repertoar smatrajući ih scenski neizvedivima s obzirom na kontekst zagrebačkog teatra koji jednostavno nije imao uvjete za izvedbu modernih ekspresionističkih drama. Stoga, kako to ponekad biva u povijesti, osobni ili subjektivni razlozi mogu biti motiv za djelovanje na političkoj i kulturnoj platformi te takve situacije treba uzimati uz dozu zdrave skepse. Sve u svemu, nećemo dobiti potpunu sliku o Josipu Bachu kao kazališnom upravitelju držeći se samo perspektive njegova sukoba s Krležom, s obzirom da je riječ o učeniku Stjepana Miletića koji pomno prati zbivanja na europskim pozornicama kako bi ih neposredno približio zagrebačkoj publici. U tom smislu, na čelu zagrebačkog kazališta po prvi puta nakon Stjepana Miletića biti će osoba koja je književno usmjerena i koja stavlja naglasak na kazališnu praksu te pedagošku ulogu samog teatra.⁴³

Mogli bismo reći da je završetak Prvog svjetskog rata za zagrebačko kazalište značio i kraj jedne epohe u upravnom i administrativnom smislu, s obzirom da je u siječnju 1918. predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu Milan Rojc smijenio Vladimira Treščeca Baranjskog sa položaja intendant. Na njegovo mjesto imenovan je Guido pl. Hreljanović, zastupnik Hrvatsko-srpske koalicije i umirovljeni domobranski časnik, ujedno i brat jednog od bivših intendantata Kazališta u Zagrebu, Ive Hreljanovića. Guido Hreljanović bio je, poput Treščeca, pravnik te je radni vijek proveo kao vojni sudac, no za razliku od Treščeca nije imao nikakva umjetničkoga iskustva te je u nastupnom govoru istaknuo da je za vođenje kazališnih poslova kvalificiran time što je to navodno anonimno obavljao dok mu je brat bio intendant.⁴⁴

Sukobi između Josipa Bacha i Miroslava Krleže ili Treščeca Baranjskog sa saborskim zastupnicima Hrvatsko-srpske koalicije svjedoče nam o teškoćama i odgovornostima koje su opterećivale kazališnu upravu tokom Velikog rata. Možda je najveću teškoću intendantima predstavljala razapetost između očekivanja vlade, publike, kritičara, pa i samog kazališnoga

⁴² Miroslav Krleža, "Antantofil gospodin Bach", *Plamen* 1 (1919), br. 12: 241-244.

⁴³ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 343.

⁴⁴ Gabelica, „Dramski repertoar Kraljevskoga zemaljskoga hrvatskog kazališta“, 108.

osoblja. S obzirom na otežane uvjete djelovanja koji su nastali kao posljedica ratnog vihora, stabilnost položaja Zemaljskog kazališta bila je narušena te svakako podložna ultimatimumima od strane vlade koja je uvijek mogla zaprijetiti ukidanjem subvencija ili čak obustavom rada kazališta. S druge strane, nije se valjalo zamjeriti ni publici koja je također predstavljala značajan izvor prihoda s obzirom na zaradu od ulaznice i godišnjih pretplata. Naposljetku, trebalo je imati obzira i prema kazališnom osoblju koje je, kao i ostatak pučanstva, dijelilo teret ratnih nestašica i pogoršanih životnih uvjeta. U tom dijalogu, razvučena između nekoliko strana, kazališna uprava nastojala je održavati ravnotežu koliko je to bilo moguće. Stoga bi prije nego li donesemo sud i optužimo kazališnu upravu za stagnaciju zagrebačkog teatra tokom rata, svakako trebali imati razumijevanja za činjenicu da veliki svjetski sukob nije najbolje vrijeme za vršenje važnih društvenih, političkih ili kulturnih dužnosti.

Kako je već napomenuto u uvodu, jedna od mogućih perspektiva proučavanja kazališta jest i gledište onih kojima teatar predstavlja „kruh svagdašnji“. U tom smislu, ovaj će se rad ponajviše baviti istraživanjem glumačkog ansambla kazališta, ne kroz nizanje deskriptivnih biografija pojedinih glumačkih prvaka, već pokušavajući ocrtati društveni položaj glumca kao pripadnika jedne društvene skupine.

Položaj glumca u javnosti umnogome je ovisio o odnosu javnosti spram kazališne djelatnosti, pa je s tim u vezi indikativna i evolucija glumačke profesije u periodu između prve polovine 19. i početka 20. stoljeća. Tokom prve polovine 19. stoljeća u osobi glumca objedinjene su i funkcije organizatora, pedagoga i redatelja koji sukladno tadašnjoj društvenoj ulozi kazališta djeluje kao prenositelj domoljubnih ideja i poriva. Tek s razvojem administrativnih okvira Zemaljskog kazališta te intendanturom Stjepana Miletića, glumac prestaje biti i redatelj te svoju političko-agitacijsku ulogu može zamijeniti umjetničkim nakanama.⁴⁵

Do 1860. godine, zahvaljujući prisutnosti njemačkih kazališnih družina, broj domaćih glumaca bio je malen. Jedan od razloga za to bila je i odbojnost koju su građanski slojevi gajili prema glumačkom pozivu, posebice prema profesionalnoj glumi (amaterstvo je donekle bilo i tolerirano). Stoga su glumci dolazili iz marginalnijih socijalnih skupina poput nesvršenih đaka, bivših bogoslova ili trgovačkih pomoćnika, a nisu bili rijetki slučajevi u kojima bi glumci promijenili profesiju te postali ugledni građani koji su na prijašnji životni period gledali kao na mladenačku avanturu. Zbog takve odbojnosti spram glumačke profesije, u Zagrebu nije bilo

⁴⁵ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 279.

primjera glumaca boema koji su primjerice vladali Parizom. Zagrebačkom glumcu uzor je bio činovnik, a to je podrazumijevalo i upadljivo odijevanje van pozornice uz neizostavno građansko odijelo i cilindar, koji su trebali pridonijeti društvenom dignitetu profesije.⁴⁶

U trenutku kada glumac prestaje biti agitator na pozornici te počinje pristupati glumi uz iskonski umjetnički poriv, mijenja se i njegov društveni položaj u svim europskim društvima, pa tako i onom hrvatskom. Stoga na razmeđu stoljeća glumac od često odbacivanog gosta uglednih krugova, postaje osoba koja doživljava najveće društvene počasti. Tako primjerice 1895. Henry Irving postaje prvi glumac s titulom viteza u Velikoj Britaniji, a snažne zagrebačke glumačke ličnosti poput Josipa Freudenreicha, Adama Mandrovića te Andrije Fijana mijenjaju društvenu percepciju spram glumačke profesije.⁴⁷ S tim u vezi, početkom 20. stoljeća glumac se počinje oslobađati nekadašnjih ponižavajućih uvjeta djelovanja poput podjela na „fahove“ koja je za glumca značila da je ugovorom vezan samo za izvedbu uloga određenog stereotipa ili karaktera, što u profesionalnom smislu svakako predstavlja degradaciju. Razvoj novih dostignuća estetike, psihologije i glumačke pedagogije značili su i razvoj oslonca pri izgradnji vlastite scenske ličnosti, a to u konačnici doprinosi i socijalnom uzdizanju glumačkog poziva. Taj proces pratila je i sve veća zaštićenost glumaca kao članova pojedinih staleških društava te postupno odumiranje putujućih glumačkih družina čije je djelovanje bilo izvor društvenih predrasuda i antagonizama prema glumačkoj profesiji.⁴⁸ Stoga će društvena percepcija spram glumaca doživjeti značajne promjene već i prije izbijanja Velikog rata, no unatoč tomu na tu će se profesiju do duboko u 20. stoljeće gledati s dozom podozrivosti, pa čak i među samim glumcima. Pokazuje to i primjer francuskog dramatičara Gastona Batya koji u pismu mladoj glumici iz 1953. napominje da ne postoji nesigurnija karijera, s obzirom na to da glumčevo djelo ne ovisi o njemu samome, već o reakcijama kazališne kritike i publike te stoga zaključuje kako „Ima možda nepoznatih glumaca koji imaju jednako toliko talenta kao i najslavniji, a nikad to nisu uspjeli pokazati. Slučaj igra među nama mnogo strašniju ulogu nego drugdje.“⁴⁹

⁴⁶Gavella, *Hrvatsko glumište*, 53.

⁴⁷ Dennis Kennedy, „British Theatre, 1895-1946: art, entertainment, audiences – an introduction“ u *The Cambridge History of British Theatre*, sv.3, uredio Baz Kershaw (Cambridge: Cambridge University Press, 2004.), 3.

⁴⁸ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 374.

⁴⁹ Gaston Baty, „Pismo mladoj glumici,“ u *Teatar 20. stoljeća*, uredio Tomislav Sabljak (Zagreb, Split: Matica Hrvatska, 1971.), 91.

Dramski glumci su pripadali tek jednom sloju kazališnog osoblja koje se prema kazališnom Statutu iz 1900. dijelilo na upravno, umjetničko, tehničko i podvorničko.⁵⁰ Uz dramske glumce, umjetničkom osoblju pripadali su također i operni pjevači te članovi orkestra i zbora. Prema Statutu dramska trupa trebala je brojati do 40 članova, a ta se brojka mogla premašiti samo uz posebnu vladinu dozvolu. I zaista, tokom Prvog svjetskog rata dramski ansambl brojao je tek dva ili tri člana više od zadanog propisa, a značajan porast vidljiv je tek u zadnjoj ratnoj sezoni 1917/18. kada je drama brojala 48 članova.⁵¹ U odnosu na brojčanost ostalog kazališnog osoblja, dramski glumci su najzastupljeniji među umjetničkim slojem, dok tehničko osoblje dominira brojnošću tokom sve 4 ratne sezone, što je razmjerno vidljivo i iz tablice.

Tablica 1. Brojčanost kazališnog osoblja tokom ratnih sezona⁵²

	Sezona 1914/15.	Sezona 1915/16.	Sezona 1916/17.	Sezona 1917/18.
Drama	41	42	43	48
Opera	27	28	32	37
Zbor	45	42	41	39
Balet	9	5	11	24
Orkestar	31	36	35	35
Tehničko osoblje	56	65	68	68
Ukupno	209	218	230	251

Tablica svjedoči konstantnom porastu broja zaposlenih članova kazališta, a razlog tomu valja potražiti u povećanju broja predstava kako je rat odmicao te zahtjevnijem repertoaru, o čemu će biti riječi u nadolazećem poglavlju. Također, broj osoblja svjedoči o statusu pojedinog umjetničkog odjela unutar kazališta. Razmjerno je vidljivo da drama nosi najveći dio repertoara, pa sukladno tome zahtjeva najviše glumaca. S druge strane, opera je sastavnica Zemaljskog kazališta koja je prekidala svoj rad u dva navrata (1889.-1894. te 1902.-1909.) te se ustaljuje tek 1909. s dolaskom Srećka Albinija na mjesto ravnatelja, pa sukladno nedostatku kontinuiteta zauzima i manji opseg na repertoaru, a time je i potreba za osobljem manja.⁵³ S

⁵⁰ HR-HDA-78-PrZV, kut. 599, dok. 2481/1900.

⁵¹ Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 128.

⁵² Podaci preuzeti iz: Julije Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*

⁵³ Jagoda Martinčević, „Opera,“ u *HNK u Zagrebu 1860.-1985.*, uredio Nikola Batušić (Zagreb: Školska knjiga, 1985.), 108.

druge strane, vidljiv je porast broja opernog osoblja prema kraju rata, što svjedoči u korist daljnjem etabliranju opere kao sastavnice zagrebačkog kazališta. Naposljetku, minoran broj članova baletnog ansambla samo je ilustracija statusa baleta, koji je čitavo vrijeme služio kao ukrasni privjesak opere.⁵⁴

Vojna mobilizacija nezaobilazan je pratilac svih ratnih društava, a služenju vojske nisu mogli izbjeći ni pojedini muški članovi kazališnog ansambla. Valja naglasiti da je kazališna uprava imala mogućnost reklamacije kako bi dio kazališnih članova ostao pošteđen, pa su najčešće pošteđeni glumci i operni pjevači, dok je osoblje poput članova orkestra ili zbora, kojima je bilo lakše pronaći zamjenu, bilo u lošijoj poziciji.⁵⁵ Također, dio kazališnog osoblja srpskog porijekla poput Borivoja Raškovića, Aleksandra Biničkog, Joce Cvijanovića te Avrama Andžela internirani su u logoru u Mađarskoj tokom jeseni 1914., a nakon više od godinu dana na intervenciju kazališne uprave, Hrvatskog sabora te istaknutih ličnosti iz javnog života mogli su se vratiti u Zagreb pod uvjetom da njihove žene jamče za lojalnost dinastiji.⁵⁶

Pored glumaca srpskog porijekla, umjetničko osoblje kazališta sastojalo se od kolaža različitih nacionalnosti, najčešće slavenskih. Tako je primjerice Ignjat Borštnik, član zagrebačke drame između 1894. i 1918., bio slovenske nacionalnosti, kao i Hinko Nučić. I Česi su bili zastupljeni, ponajviše u kazališnom orkestru, ali i kao nositelji važnih uloga u komičnim djelima kao što to pokazuje primjer Arnošta Grunda.⁵⁷ Češki su glumci od samih početaka sistematske kazališne djelatnosti popunjavali redove zagrebačkog ansambla, a tranzicija im je bila olakšana zbog donekle srodnih jezika. Kulturne veze s Poljskom su također bile vrlo živahne početkom 20. stoljeća te su se s poljskog prevodila kazališna djela posredstvom hrvatskih studenata u Krakovu i Lavovu, a u tom kulturnom transferu sudjelovali su i operni pjevači poput tenora Stanislaw Jastrebskog, istaknutog člana zagrebačke opere.⁵⁸ S druge strane hrvatski su glumci nastupali u kazalištima diljem Austrije, Njemačke ili Francuske te je takva praksa bila uobičajena u europskim kazalištima koja su angažirala glumce različitih nacionalnosti, na taj način sudjelujući u razvojnoj putanji glumčeve karijere.⁵⁹

⁵⁴ Branka Rakić, „Balet,“ u *HNK u Zagrebu 1860.-1985.*, uredio Nikola Batušić (Zagreb: Školska knjiga, 1985.), 142.

⁵⁵ Slavko Batušić, „Vlastitim snagama (1860.-1941.),“ *Enciklopedija hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu* (Zagreb: Naprijed, 1969.), 127.

⁵⁶ Isto, 127.

⁵⁷ Gavella, *Hrvatsko glumište*, 89.

⁵⁸ Branko Šegota, *Poljski autori i glumci u Hrvatskom Narodnom kazalištu u Zagrebu (1840-1940)* (Zagreb: Izvori, 2002.), 54.

⁵⁹ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 387.

Razvojnu putanju glumačke profesije valjalo je negdje i započeti, pa je u tu svrhu Stjepan Miletić 1896. osnovao prvu dramsku školu.⁶⁰ Iako su postojali raniji pokušaji, oni su propali zbog nedovoljno velike baze te malog odaziva, pa su mladi glumci zanat izučavali na instrukcijama kod starijih kolega, što znači da je prevladavao svojevrsan šegrtski sustav sve do perioda Miletićevih reformi. Prva glumačka škola bila je podijeljena na opernu i dramsku sekciju, obje sa po dva tečaja te je njome upravljalo vodstvo Glazbenog zavoda. Uvjeti za upis bili su „moralna i duševna sposobnost, sposobnost glasa i vanjske pojave, poznavanje hrvatskog jezika te školska naobrazba koja odgovara bar razini viših pučkih škola.“⁶¹ Minimalna starost za opernu školu bila je 18 godina za djevojke, odnosno 19 za dječake, dok je za dramsku iznosila 15, odnosno 17 godina. Svake godine u rujnu održavani su prijemni ispiti, a u svrhu stjecanja umjetničke diplome propisani su godišnji ispiti za polaznike. Od predmeta poučavani su solo pjevanje, talijanski i francuski jezik, mimika, intonacija, estetika, učenje izgovora, ples te dramatičko prikazivanje.

Dramska škola bila je kratkog vijeka te je trajala svega dvije sezone prije gašenja 1898. godine, ponajviše zahvaljujući financijskoj neodrživosti i nedostatku subvencija zbog čega je školu vlastitim sredstvima financirao Stjepan Miletić.⁶² Ne treba stoga čuditi što gašenje škole vremenski koincidira sa odlaskom Miletića s mjesta intendanta.⁶³ S gašenjem aktivnosti glumačke škole zagrebačko kazalište nastaviti će regrutirati nove članove ansambla dotad iskušanim putem pomoću privatnih poduka glumačkih prvaka te angažiranjem talentiranih pojedinaca iz pokrajinskih kazališta u manjim sredinama. Škola će ponovno započeti s radom tek 1919. godine kada je riješen jedan od krucijalnih problema, a taj je bio pronaći glavnog učitelja glume koji bi bio sposoban podučavati na znanstvenoj i metodičkoj osnovi. Problem je riješen dolaskom ruskog glumačkog prvaka Ozarovskog, kojega Gavella postavlja na mjesto glavnog učitelja.⁶⁴ Unatoč kratkom vijeku, škola je uspješno odgojila buduće kazališne djelatnike, pružajući im kompletnu kazališnu naobrazbu, teorijske i praktične naravi te je polučila uspjeh ako uzmemo u obzir da su kroz nju svoju karijeru započeli Josip Bach, Ivo Raić, Nina Vavra ili Josip Prejac, odreda glumci koji su obilježili zagrebačke kazališne daske u prvim desetljećima 20. stoljeća. Između ostalog, škola je pridonijela profesionalizaciji struke kao i njenoj popularizaciji među mlađim naraštajima.

⁶⁰ HR-HDA-78-PrZV, kut. 464, dok. 4984/1896.

⁶¹ Isto

⁶² Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 296.

⁶³ *Glumačka škola u Zagrebu* (Zagreb: Tisak Kraljevske zemaljske tiskare, 1922.), 4.

⁶⁴ Isto, 7.

Međutim, glumački poziv bio je daleko od unosne profesije te su glumci bili dužni podložiti se strogim disciplinskim pravilima, a propisi su u ratnom periodu postali još rigorozniji. Prva posljedica koji su glumci osjetili po izbijanju rata bila je financijske prirode, s obzirom da su odredbom vlade ukinuta mjesečna primanja te se uvodi sustav minimalnih dnevnica. Iz Zemaljske vlade je navedeno da je takav potez donesen po uzoru na praško kazalište, a svrha je bila osigurati egzistenciju kazališnom osoblju u slučaju zatvaranja kazališta uslijed nedovoljnog posjeta općinstva.⁶⁵ U praksi, iako su dnevnice ovisile o visini mjesečnih primanja, nekvalificirano osoblje dobivalo je oko 2 krune dnevno, dok su najistaknutiji glumci zarađivali do 10 kruna, a mjesečna primanja dobrog dijela ansambla u takvom sustavu nisu prelazila 40 kruna, bez obzira na ratni doplati i naravnu pripomoć, čime su plaće glumaca bile u razini plaće podvornika. Također, u ljetnim mjesecima sustav dnevnica u potpunosti je ukinut.⁶⁶ Te mjere izazvale su kritiku, pa i dozu empatije od strane javnosti koja nije mogla prihvatiti da kazališna uprava, unatoč velikoj posjećenosti te redovitim subvencijama, na taj način ugrožava egzistenciju vlastitih članova.

S dolaskom rata, na onu financijsku nadovezala se i degradacija profesionalnog statusa osoblja u zagrebačkom Zemaljskom kazalištu. Naime, prema Statutu iz 1900. godine, postojala je hijerarhija među glumcima koji su mogli biti u statusu redovitog, izvanrednog, privremenog te doživotnog ili stalnog člana ansambla, ovisno o tome koliko su dugo bili angažirani u teatru.⁶⁷ Na taj način honorirala se dugotrajna posvećenost Zemaljskom kazalištu, no izbijanje rata značilo je i podvrgavanje glumaca novom ustroju prema kojem su razvrgnuti postojeći ugovori te su sklapani angažmani na period od 14 dana.⁶⁸ Pored toga, 1915. intendant Vladimir Treščec Baranjski sastavio je novi „Pravilnik za članove Kraljevskog zemaljskog hrvatskog kazališta u Zagrebu“, kojeg u literaturi prate epiteti poput drakonskog i rigoroznog. Razlog tomu leži u činjenici da je Pravilnik dodatno produbio obveze koje su morali poštivati svi članovi Zemaljskog kazališta, a istovremeno ni na koji način nisu unaprijeđena njihova prava. Tako primjerice Pravilnik određuje novčanu kaznu za cjelokupno osoblje, od garderobijera i šaptalaca pa do glumaca, ukoliko zakasne na pokus ili predstavu. Izbivanja zbog bolesti duža od 6 tjedana mogla su biti sankcionirana otkazom, a u slučaju da je kazalište zatvoreno na duži period uprava ima pravo otkazati sve ugovore.⁶⁹ Također, glumci su se morali pobrinuti oko

⁶⁵ „Domaće vijesti“, *Jutarnji list*, br. 770, 1.IX.1914.

⁶⁶ Weber Kapusta, „Uloga i značenje kazališne kritike“, 342.

⁶⁷ HR-HDA-78-PrZV, kut. 599, dok. 2481/1900.

⁶⁸ Šegota, *Poljski autori i glumci*, 76.

⁶⁹ *Pravilnik za članove Kraljevskog zemaljskog hrvatskog kazališta u Zagrebu* (Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara, 1915.), članak I, stavak XV-XXXVI.

nabavke kostima za predstavu o vlastitom trošku, a isto tako nisu bili zaštićeni u slučaju nezgoda ili ozljeda na radu. Nadalje, Pravilnik je branio štrajk kazališnim radnicima, ujedno propisujući otkaz ili novčanu globu u slučaju povrede Pravilnika, dok pritom kazališna uprava nije bila dužna dokazati da iznos globe odgovara pretrpljenoj šteti.⁷⁰

U takvoj situaciji, u kojoj je balans između prava i obveza osoblja spram kazališne institucije ozbiljno narušen, čitav ansambl bio je usmjeren na međusobnu pomoć. Stoga nas ne trebaju čuditi inicijative koje nastaju među samim članovima kazališnog osoblja poput Mirovinskog zavoda članova kazališta ili Zadruga za podupiranje bolesnih članova kazališta. Obje su organizacije doduše nastale i prije izbijanja rata, ali nastaju upravo kako bi riješile probleme koje je rat aktualizirao, a to je ponajprije egzistencijalna potpora umirovljenim i bolesnim članovima kazališta, kao i njihovim udovicama i potomstvu.⁷¹

Egzistencijalna ugroženost, degradacija profesije te uvjeti rada koji su proizašli iz ratnih zbivanja svakako su važni razlozi zašto je kazališno osoblje osjećalo snažan antagonizam spram velikom svjetskom sukobu. U tom smislu, perspektiva kulturnih radnika na Prvi svjetski rat opisana je u listu „Savremenik“ iz 1915. godine u kojem je naglašena kritika spram obje zaraćene strane te zalaganje za održanje europskog kulturnog kontinuiteta, koji će prevladati bez obzira na pobjednika sukoba. Kulturni radnici istovremeno pokazuju i dozu samokritičnosti, s obzirom da prozivaju one europske intelektualce i kulturne radnike koji su se stavili u službu rata, pa se tako navodi da je „istina i nepobitna činjenica, da su se prvi duhovi francuski, njemački, ruski i engleski svađali, da su svalili na svoje protivnike objede i osvade, i time se stavili u političku službu.“⁷²

Kazališni repertoar tokom Prvog svjetskog rata

U svakoj vremenskoj epohi kazalište, kao i umjetnička djelatnost općenito, reflektira društvene okolnosti kojima je izloženo. Kazališna pozornica, između ostalog, može biti i pogodno mjesto za propagiranje ideoloških vrijednosti vladajućeg režima, posebice u periodu prvih desetljeća 20. stoljeća kada su masovni mediji poput filma ili radija još uvijek u povojima. Pritom valja naglasiti kako korijeni političkog teatra sežu duboko u povijest i taj fenomen nije ekskluzivno obilježje 20. stoljeća, dapače, tek je u nekoliko povijesnih epoha politika u

⁷⁰ *Pravilnik za članove Kraljevskog zemaljskog hrvatskog kazališta u Zagrebu*, članak I, stavak XXXV.

⁷¹ Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 702.

⁷² „Kulturni radnici i Svjetski rat,“ *Savremenik*, 1915. br. 1-2, str 1-3.

kazalištu bila zabranjena, što je i razumljivo s obzirom da postoji malo ideja koje u svojoj konačnoj konzekvenci nemaju političku konotaciju.⁷³ Zbog toga je uvijek moguće promjene u kazališnom repertoaru povezati s društveno-političkim promjenama, što proizlazi iz međusobne isprepletenosti navedenih segmenata.

Sam termin politički teatar označava politički angažirane izvedbe koje šalju (ne)izravnu poruku o trenutnim društveno - političkim okolnostima. Time se otvara široko definiran prostor koji podrazumijeva bilo kakvu politički angažiranu dramsku izvedbu, koja se ne odnosi samo na provokativnost samog tekstualnog predloška, već i na postavku djela te autorovu biografiju.⁷⁴ Doba velikog svjetskog sukoba zasigurno je primjer perioda u kojem je kazalište bilo senzibilizirano s obzirom na ratna događaja te je samim time politički teatar mogao doći do izražaja. U tako burnim vremenima režim na vlasti mogao je pomoću kazališnih pozornica nametati određene teme i samim time servirati željene poruke gledateljima. Na primjeru djelovanja tadašnjeg Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta to bi značilo prihvatiti sustav vrijednosti koji je proklamiran od strane vladajućih austro-ugarskih struktura te ih proslijediti publici.

S druge strane, politički angažiran teatar može posjedovati subverzivan karakter te stajati u kulturnoj opoziciji spram vladajućih krugova te pritom svojim djelovanjem odbacivati dominantne društvene vrijednosti. Drugim riječima, kazališna pozornica može biti i mjesto na kojem se postavljaju provokativna pitanja koja su neugodna za vlast, što za sobom povlači i pitanje cenzure takvog teatra. Pritom je važno naglasiti da je većina europskih kazališta do 1800. godine prihvatila nekakav oblik državnog nadzora u zamjenu za zajamčenu ekonomsku potporu, a samom činjenicom da je netko financirao proizvodnju kazališne predstave otvoren je put ideološkim utjecajima onoga tko istu financira.⁷⁵

Državni nadzor išao je ruku pod ruku sa sustavom cenzure, koji je u slučaju zagrebačkog Zemaljskog kazališta uveden kroz već spomenuti Bachov „Kazališni red“ iz 1850. Paralelno s razvojem kulturnih institucija i rastućim pluralizmom medija na prostoru čitave Austro-Ugarske Monarhije, razvijale su se institucije nadležne za njihovo nadgledanje i kontrolu, a do perioda Prvog svjetskog rata praksa cenzure bila je ustaljena i uigrana, pod kontrolom posebne upravne službe.⁷⁶ Prvi i najčešći vid cenzure bila su državno izdavana odobrenja za izvođenje

⁷³ Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989.), 5.

⁷⁴ Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju* sv.1 (Zagreb: Leykam International, 2010.), 134.

⁷⁵ Isto, 149.

⁷⁶ Car, *Odrizi i sjene*, 144.

pojedine predstave, a tu je preventivnu potvrdu cenzora morao dobiti svaki komad koji se izvodio na zagrebačkoj pozornici. Postojala je i mogućnost da se predstava cenzurira nakon izvođenja, ukoliko bi njeno izvođenje remetilo javni red i mir te se u tom slučaju radi o suspenzivnom modelu cenzure koji može zabraniti predstavu u potpunosti ili može intervenirati u njene pojedine dijelove koje drži subverzivnima.⁷⁷ Pritom, kada vlast intervenira u kazalište, ona to najčešće čini na sadržajnoj razini i to u većini slučajeva uz redukcionistički pristup, dakle radi se o uklanjanju „nepoželjnih“ dijelova predstave. Rijetki su slučajevi u kojima je vlast izdala naredbu da se na zagrebačkoj pozornici povijesni događaji interpretiraju u neskladu s činjenicama ili da se povijesnim ličnostima pripisuju svojstva i postupci koji su u suprotnosti s njihovim biografijama.

Povijesno uvjetovani društveni procesi te ratna atmosfera koja je zahvatila čitavu Europu morala se odraziti na kazališne repertoare, odnosno na broj, podrijetlo i motive predstava koje su se izvodile tokom rata. Tim više što se simultano s Velikim ratom odvijao jedan od najturbulentnijih i najdinamičnijih perioda u povijesti umjetnosti, u kojem novi estetski pravci poput dadaizma, futurizma ili ekspresionizma radikalno mijenjaju estetsku viziju svijeta. S tim u vezi, pitanje repertoara zagrebačkog teatra i njegova estetskog uobličavanja od prvih je dana profesionalizacije kazališta jedno od ključnih stavki – repertoarna politika Zemaljskog kazališta svjedoči o stanju domaće dramatike, kao i o estetskim sudovima europskih kazališnih prilika, što će naposljetku utjecati na profiliranje glumačkog kadra te donošenje vrijednosnog suda o artističkoj uspješnosti pojedinog intendant.

Karakter poruka koje su odašiljane sa kazališnih pozornica možemo iščitati analiziramo li učestalost pojavljivanja pojedinih dramskih žanrova. Ti podaci mogu nam pomoći da odgonetnemo je li uloga kazališta bila politička, u smislu da su s kazališne pozornice publici servirane proradne poruke, pa bi u tom slučaju izvođene predstave bile pretežno ratne tematike sa snažno istaknutim patriotskim nabojem i osjećajem dužnosti koje istovremeno veličaju ratni napor i žrtvu. S druge strane, ukoliko bi se izvodile predstave pretežno komičnog i politički neopterećenog sadržaja (žanrovi komedije, lakrdije, vesele igre, operete, satire i šale), to bi upućivalo na eskapističku ulogu kazališnih predstava koje uslijed ratnih okolnosti odgovaraju na potrebu za svojevrsnim rasterećenjem publike tokom ratnih teškoća, pa i podizanjem morala u tom smislu. Također, s obzirom da postoji ograničenje u broju kazališnih komada koji se mogu izvesti tokom jedne sezone, to bi značilo borbu za prostor na repertoaru komičnih djela

⁷⁷ Lukić, *Kazalište u svom okruženju* sv.1, 144.

sa komadima dramskog, pretežno ozbiljnijeg karaktera (žanrovi drame, tragedije, prizora, nokturna, opera itd.). Brojčani omjer između ta dva tipa predstava također nam može nešto reći o društvenoj ulozi kazališta.

Pored žanrovske zastupljenosti pažnju valja obratiti i na nacionalnu strukturu predstava, odnosno zemlje iz kojih potječu autori koji su se izvodili na pozornicama zagrebačkog teatra tokom Velikog rata. U tom smislu, repertoari hrvatskih kazališta pouzdani su izvori informacija za proučavanje veza i dodira hrvatskih kazališta s kazalištima i dramaturgijom drugih naroda, a frekvencija ponavljanja kazališnih komada iz određenih zemalja mogu svjedočiti o zastupljenosti ili izostavljenosti pojedinih nacionalnih dramskih književnosti iz čega je moguće, izravno ili neizravno, iščitati državne, političke, društvene, ideološke te kulturne tendencije samog kazališta. Na taj način mogli bismo doći do zaključka je li postojala cenzura od strane austro-ugarskih, odnosno na zemaljskoj razini hrvatskih vlasti, prema kazališnim komadima čiji su autori dolazili iz neprijateljskog tabora Antante. Stoga nam analiza oba aspekta, žanrovske i nacionalne zastupljenosti pojedinih predstava na repertoaru Zemaljskog kazališta, može pomoći da bar djelomično rekonstruiramo društveni značaj zagrebačkog kazališta tokom ratnih vremena.

Izbijanje rata u srpnju 1914. nije omelo redovito otvaranje kazališne sezone 1914./15. koja je započela 1. rujna 1914., dakle nešto više od mjesec dana po proglašenju rata. Početak kazališne sezone bio je obilježen već spomenutim promjenama u upravi Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta s obzirom da je Vladimir Treščec Baranjski promoviran na mjesto vladinog povjerenika Županije bjelovarsko-križevačke te je direktan nadzor prepušten ravnatelju Drame Josipu Bachu, odnosno Srećku Albiniju kao ravnatelju Opere.

Tokom te sezone izvedeno je ukupno 268 predstava, od čega 32 premijerne izvedbe.⁷⁸ Struktura nacionalnog podrijetla izvođenih autora otkriva nam dominaciju kazališnih komada koji potječu iz zemalja Centralnih sila, među kojima prednjače hrvatski i austrijski autori. Razloge za to treba najprije tražiti u nastavku dotadašnje repertoarne politike Zemaljskog kazališta, koja je najveći opseg posvećivala autorima iz njemačkog govornog područja i to „lakših“ žanrova (čarobne glume, pučki komadi) te francuskim komedijama. Naime, radilo se o tome da je zagrebački kazališni ukus izgrađen na repertoaru njemačkih glumačkih družina u 19. stoljeću te stoga ne treba povezivati snažnu prisutnost njemačkih komada sa pritiskom

⁷⁸ Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 1.

državnih vlasti, već s pitanjem tradicije i kontinuiteta estetskog ukusa.⁷⁹ S tim u vezi, njemačka dramatika koja je bila najzastupljenija, tradicionalno je preuzimana od Burgtheatera kao reprezentativnog nacionalnog kazališta, dok je zabavna dramatika preuzimana s bečkih prigradskih pozornica.⁸⁰ Beč se kroz taj umjetnički transfer pokazao kao kulturni centar Monarhije, a zagrebačka kazališna pozornica iskazala je svoju pripadnost srednjoeuropskom kulturnom krugu.

Tablica 2. Prikaz svih izvedenih predstava u sezoni 1914./15.⁸¹

CENTRALNE SILE		NEUTRALNE ZEMLJE		SILE ANTANTE		KLASIČNA DJELA	
Hrvatska	54	Norveška	1	Francuska	14	Antika	5
Austrija	75	Švedska	0	Rusija	0		
Njemačka	13	Danska	3	Velika Britanija	6		
Mađarska	18	Španjolska	2	Srbija	0		
Poljska	5			Italija (ratuje od svibnja 1915.)	55		
Češka	13			SAD (nije još u ratu)	4		
Slovenija	0						
	178		6		79		5

DRAME	106
KOMEDIJE	162
UKUPNO	268

S druge strane, kazališna djela koja potječu iz neprijateljskog tabora Antante trebala su biti bojkotirana, sukladno odluci vlasti, no ta odredba vrlo je brzo ukinuta.⁸² O daljnjoj cenzuri francuskih, britanskih i talijanskih autora teško da možemo govoriti, uzevši u obzir da je tokom sezone 1914./15. izvedeno 79 djela koja potječu iz tih zemalja. Ono što je još indikativnije jest to da predstave iz neprijateljskih zemalja nisu izazvale nikakvu reakciju javnosti ili tiska, neovisno o njihovom političkom opredjeljenju. Čak i nakon ulaska Italije u rat na strani Antante, u svibnju 1915., kazalište istog mjeseca donosi djela Verdija i Mascagnija.⁸³ Ipak valja napomenuti da tokom sezone nije izvedeno nijedno djelo ruskog autora, a moguće da je jedan od razloga bio i taj što su austro-ugarske trupe po izbijanju rata najžešće bitke vodile

⁷⁹ Marijan Bobinac, *Njemačka drama u hrvatskom kazalištu 19. stoljeća* (Zagreb: Leykam, 2010.), 3.

⁸⁰ Car, *Održi i sjene*, 64.

⁸¹ Podaci preuzeti iz: Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*

⁸² Gabelica, „Dramski repertoar Kraljevskoga zemaljskoga hrvatskog kazališta“, 114.

⁸³ Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 11.

upravo s ruskim postrojbama na istočnom bojištu. Također, postoji mogućnost da je kazališna uprava na taj način iskazivala empatiju prema velikom broju slavenskih izbjeglica, posebice iz Galicije, koji su često bili dio kazališne publike.

Tek je nekolicina predstava podlegla aparatu cenzure tokom prve ratne sezone. Jedna od njih bila je predstava „Kardinal Lambertini“, koja je zabranjena zbog načina na koji je prikazan papa Benedikt XIV.⁸⁴ S obzirom da je cenzuru inicirao krug oko nadbiskupa Bauera i katoličkog lista „Novine“, motiv ne treba tražiti u ratnim okolnostima, već u pokušaju klera da sačuva društveni legitimitet te da ne dopusti da se njihova aktivnost omalovažava na kazališnoj pozornici. S druge strane, cenzuru predstave „Šuma“ autora Petra Petrovića historiografija je ponekad pogrešno tumačila, nalazeći razlog cenzuri upravo u ratnim okolnostima navodeći kako predstava nije tolerirana jer je autor bio Srbin. Kraljevsko hrvatsko zemaljsko kazalište je kao nacionalna institucija sigurno bilo oprezno i držalo je distancu spram Srbije, posebice zbog animoziteta koji je nastao nakon atentata na člana vladajuće kuće u Sarajevu u ljeto 1914. No, razlog otkazivanja predstave „Šuma“ leži u bolesti glumice Nine Vavre, a sama je predstava naposljetku doživjela nekoliko izvedbi u sezoni.⁸⁵ Sličan je primjer sudbina predstave „Imperatrix“ Ive Vojnovića, za koju se dugo držalo da je cenzurirana zbog pritiska od strane vlasti, a taj zaključak zvuči suvislo ako uzmemo u obzir da je Vojnović bio persona non grata u očima zemaljske vlasti koja ga je optuživala da kroz predavanja „širi srpsku propagandu.“⁸⁶ Naposljetku se ispostavilo da je sam Vojnović zatražio da se predstava ne izvede, u strahu od nerazumijevanja publike.⁸⁷

Zanimljivo je primijetiti i one predstave koje su bile potencijalno subverzivne, ali nisu cenzurirane od strane vlasti. Primjer takve predstave je Eshilova tragedija „Perzijanci“ koja tematizira očaj ratnog poraza i pogibije te je zbog toga svakako mogla biti shvaćena kao djelo koji narušava moral građana u ranoj fazi rata. Indikativan je i primjer predstave Aristofanove predstave „Lysistrata“ koja prikazuje napore glavne junakinje u pokušaju da zaustavi daljnje sukobe u Peloponeskom ratu tako što će nagovoriti žene čitave Grčke da prestanu imati seksualne odnose sa svojim muževima.⁸⁸ Ne treba sumnjati u subverzivni i pacifistički potencijal takve predstave, posebice u okolnostima Prvog svjetskog rata, no unatoč tomu predstava se zadržala na repertoaru i u nadolazećim sezonama. Moguće da je kazališna uprava

⁸⁴ Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica: studije i uspomene* (Zagreb: Mladost, 1978.), 172.

⁸⁵ Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 8,9.

⁸⁶ HR-HDA-78-PrZV, kut. 831, dok. 157/1914.

⁸⁷ Mirko Žeželj, *Gospar Ivo* (Zagreb: Centar za informacije i publicitet, 1977.), 187.

⁸⁸ Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 2.

vješto koristila djela antičkih dramaturga kako ne bi izravno isprovocirala vlast, o čijoj je financijskoj dotaciji ovisio redovni rad samog teatra. Iz tog razloga, kako ne bi ugrozila vlastitu egzistenciju, kazališna uprava je „upakirala“ provokativne poruke u povijesni kontekst antičke Grčke, čime je ostavljen dojam opreza i nenametljivosti.

Analiziramo li žanrovsku zastupljenost u ukupnom broju predstava u sezoni 1914./15. vidjet ćemo da broj djela komičnog sadržaja poput komedija i šaljivih igara nadmašuje broj dramskih djela. Brojčana prevlast komičnih komada svjedoči kako je Zemaljsko kazalište već po samom izbijanju rata u ljeto 1914. na sebe preuzelo ulogu razbibrige i bijega od ratne stvarnosti. Moglo bi se reći da je kazalište pokušalo sačuvati što je više moguće od uobičajene svakodnevice nezahvaćene ratnim zbivanjima, kako bi postalo svojevrsna oaza za publiku koja bi zaboravila na ratnu stvarnost bar za vrijeme trajanja predstave. Potvrđuje to i kritika komedije „Kolega Crampton“ koju donosi Jutarnji list u veljači 1915., a koja navodi: „Nije li u sadašnje teško doba blagodat za svakoga, da se otme težini životnog bremena, te da nekoliko sati posveti božanskome smijehu!“⁸⁹ Primjer takve tendencije nalazimo i u jutarnjem izdanju Obzora od 27. kolovoza 1914., gdje se nakon najave Straussove operete „Šišmiš“ navodi da „baš sada u ovo ozbiljno vrijeme treba općinstvu razbibrige, koju će mu (kazališna) uprava priredbom ovakovih predstava pružati“.⁹⁰

Daljnji tijek Prvog svjetskog rata nametao je sve nepovoljnije okolnosti rada svim društvenim, upravnim i kulturnim institucijama, a iznimka nije bilo ni zagrebačko kazalište. Unatoč sve većim materijalnim i duhovnim žrtvama čitavog stanovništva te narušenoj svakodnevici grada Zagreba, tokom kazališne sezone 1915./16. izveden je veći broj predstava nego u prethodnoj sezoni, preciznije 80 predstava više, što dodatno može svjedočiti o eskapističkoj ulozi kazališta koje na sebe preuzima ulogu razbibrige pučanstva. Ukupno je tokom sezone izvedeno 348 predstava, čega čak 31 premijera., što govori u korist pozitivne bilance poslovanja kazališta.⁹¹

Prema nacionalnoj zastupljenosti autora, pored domaćih pisaca, i dalje dominiraju autori srednjoeuropskog kulturnog miljea, dakle njemački, austrijski te mađarski te je u tom smislu iskazan kontinuitet transfera kulturnih dobara unutar Monarhije. S druge strane, broj djela koji potječu od autora iz zemalja Antante su se neznatno povećali u usporedbi s prethodnom sezonom. Također valja primjetiti da su pojedina djela ruskih autora poput Čehova i Gogolja

⁸⁹ „Domaće vijesti“, *Jutarnji list*, br. 770, 1.IX.1914.

⁹⁰ „Domaće vijesti“, *Obzor - jutarnje izdanje*, br. 236, 27.VIII. 1914., 2.

⁹¹ Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 33.

našli svoje mjesto na repertoaru za razliku od prošle sezone, iako se nastavila izravna konfrontacija dviju zemalja na istočnoj bojišnici. Ukupno uzevši, iako se opseg repertoara povećao u odnosu na sezonu 1914./15., broj komada iz zemalja Antante ostao je otprilike isti, što znači da su za povećan opseg repertoara pretežno zaslužna domaća te djela srednjoeuropske provenijencije.

Tablica 3. Prikaz svih izvedenih predstava u sezoni 1915./16.⁹²

CENTRALNE SILE	NEUTRALNE ZEMLJE	SILE ANTANTE	KLASIČNA DJELA
Hrvatska 82	Norveška 4	Francuska 25	Antika 3
Austrija 62	Švedska 0	Rusija 6	
Njemačka 47	Danska 4	Velika Britanija 16	
Mađarska 40		Srbija 0	
Poljska 6		Italija 31	
Češka 19		SAD (nije još u ratu) 3	
Slovenija 0			
256	8	81	3

DRAME	142
KOMEDIJE	206
UKUPNO	348

Zagrebački je teatar kroz čitavo 19. stoljeće baštinio intenzivan kazališni transfer s talijanskim teatrom, s obzirom na to da su obje nacije koristile kazalište kao sredstvo izgradnje nacionalne svijesti, pa je zagrebačko kazalište svoju odgojnu funkciju gradilo na talijanskom primjeru.⁹³ Ti tradicionalno dobri odnosi došli su na kušnju tokom Velikog rata, posebice tokom sukoba na Soči između talijanske i austro-ugarske vojske. U historiografiji je uvriježeno

⁹² Podaci preuzeti iz: Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*

⁹³ Frano Čale, „Talijanski dramski teatar u Zagrebu 1860.-1941.“ (doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, 1960.), 56.

mišljenje da su u sukobima na talijanskoj bojišnici hrvatski vojnici bili posebno „inspirirani“ i borili se sa većim patriotskim nabojem, s obzirom da su osjećali ugrozu od Italije koja nije sakrivala svoje ekspanzionističke težnje prema istočnoj obali Jadrana. Taj izraženi patriotski naboj može se primijetiti i na kazališnim daskama jer je već početkom sezone, u kasno ljeto 1915., kazališna uprava postavila Prejčevu djelo „Čuvaj se senjske ruke“. To je djelo nastalo prema istoimenom Šenoinom romanu, a tematizira sukobe senjskih uskoka s Mlečanima, što je svakako bio aktualan motiv u svjetlu sukoba s Italijom.⁹⁴ Stoga ni *Jutarnji list* nije propustio napisati u osvrtu da je prilikom premijere „publika s velikim razumijevanjem shvatila patriotski momenat djela.“⁹⁵

Sličan je i primjer predstave „Zimsko sunce“ Viktora Cara Emina koja tematizira život i sukobe istarskih Hrvata s talijanskim iredentističkim težnjama, zbog čega je kazališna uprava prepoznala aktualnost djela. Ponovno je tisak pozdravio uprizorenje predstave riječima: „Borba patničkih istarskih Hrvata sa odrodima i tudjincima prikazana je u ovoj drami takvom vjernošću, da ju može shvatiti samo onaj, koji je bio u krugu istarskih rodoljuba i vidio, šta ta borba znači.“⁹⁶ No, iako je kazalište „serviralo“ tu patriotsku poruku preko pozornice, upitno je kakva je bila recepcija kod publike, jer se u istom novinskom članku spominje malobrojno gledateljstvo prilikom izvedbe „Zimskog sunca“. Ta je činjenica izazvala rezignaciju novinara koji je osudio indolenciju publike i njenu zainteresiranost za „neslane lakrdije i otrcane, frivolne operete“, odnosno nezainteresiranost za komade koji problematiziraju važnije teme, poput sukoba s Italijom.⁹⁷

U skladu s takvim raspoloženjem publike, kazališna uprava nastavila je tendenciju favoriziranja komičnih žanrova u odnosu na dramska djela koja je vidljiva i u prethodnoj sezoni. Drugim riječima, Zemaljsko kazalište se u potpunosti etabliralo kao institucija čija je uloga, u prvom redu, zabaviti publiku. Po tom pitanju zagrebačko kazalište nije bilo iznimka, s obzirom na to da su najpopularnije dramske forme poput vodvilja, glazbene komedije i melodrame postale masovno popularne na prostoru čitave Europe mnogo prije izbijanja Prvog svjetskog rata. Naime, ti su žanrovi postali masovno popularni kao posljedica otvaranja kazališta širokim narodnim masama koje su o kazalištu počele i odlučivati, ali i kao posljedica

⁹⁴ „Čuvaj se senjske ruke“, *Enciklopedija HNK-a u Zagrebu*. (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1969.), 234.

⁹⁵ „Domaće vijesti“, *Jutarnji list*, br. 1236, 2.IX.1915., 7.

⁹⁶ „Domaće vijesti“, *Jutarnji list*, br. 1243, 9.IX.1915., 6.

⁹⁷ Isto

pojačanog državnog nadzora i cenzure koja je kazalištu ostavljala slobodan prostor djelovanja samo u krugu „lakah“ tema.⁹⁸

Primjera cenzure bilo je i u sezoni 1915./16., s obzirom da je zabranjeno prikazivanje predstave Milana Begovića „Laka služba.“⁹⁹ Nakon premijere te predstave 4. studenog 1915., odlukom redarstvenog povjereništva u Zagrebu zabranjeno je daljnje izvođenje te vesele igre.¹⁰⁰ S obzirom da djelo problematizira defetizam onih koji pokušavaju izbjeći vojnu službu protestirao je dio vojnih vlasti, ali i javnog mnijenja, pa je kazališna uprava povukla „Laku službu“ s repertoara. Svakako, vlasti nisu tolerirale predstave koje su se bavile škakljivom temom vojnog defetizma i izbjegavanja novačenja, no sigurno je da su takvi društveni procesi postojali, a o njima svjedoči i Josip Horvat koji u svom memoarskom zapisu navodi kako su postojali slučajevi u kojima su se mobilizirani muškarci namjerno izlagali kontaktu sa razboljelim osobama kako bi izbjegli vojnu službu.¹⁰¹

Neke od najžešćih bitaka Prvog svjetskog rata vodile su se tokom druge polovice 1916., među kojima i bitke kod Verduna, Somme te Brusilovljeva ofenziva na istočnom bojištu. Sve te enormne vojne inicijative zahtijevale su maksimalan angažman čitavih društvenih struktura, a posljedicama spomenutih događaja nije moglo izbjeći ni Zemaljsko kazalište. Kulminacija tih, po društvene strukture destruktivnih procesa, dogodila se u veljači 1917. kada je kazalište privremeno zatvoreno zbog štednje energije.¹⁰² No unatoč takvim okolnostima, zagrebačko kazalište u ukupnom opsegu izvedenih predstava bilježi blagi porast u usporedbi sa prethodnom sezonom.

Struktura predstava prema nacionalnom podrijetlu autora nam ilustrira da, kao ni proteklih ratnih sezona, nije postojala cenzura kazališnih uprizorenja koji su dolazili iz zemalja Antante. One su doduše izvođene u nešto manjoj mjeri nego što je to bio slučaj prije izbijanja rata, ali svejedno su bile zastupljene te kako se rat primicao svom završetku njihov se broj povećavao. Dapače, nastavljaju se izvoditi predstave i iz onih zemalja s kojima se izravno ratuje, poput Rusije i Italije. Još je zanimljivije primijetiti trend koji se odnosi na porast djela iz Francuske i Velike Britanije, što je rezultiralo time da su u ukupnom opsegu izvedenih predstava gotovo izjednačeni predstavnici dviju zaraćenih strana. Taj je trend tim više

⁹⁸ Lukić, *Kazalište u svom okruženju* sv.1, 145.

⁹⁹ Batusić, „Vlastitim snagama (1860.-1941.)“, 127.

¹⁰⁰ Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 64.

¹⁰¹ Vidi u : Josip Horvat, *Živjeti u Hrvatskoj 1900. - 1941. (Zapisci iz nepovrata)*(Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1984.)

¹⁰² Senker, „Drama“, 82.

upečatljiv, jer se radi o periodu krvavih vrhunaca rata kada je antagonizam među sukobljenima bio na najvišem nivou. Valja naglasiti da to stanje korespondira s političkim okolnostima koje su uslijedile nakon smrti Franje Josipa I. 1916. godine te dolaskom Karla IV. na prijestolje. Novi je vladar bio skloniji ideji trijalizma te popustljiviji spram ideje pregovora sa silama Antante, a naposljetku je došlo do promjena na hrvatskoj političkoj sceni, s obzirom da je Hrvatsko-srpska koalicija preuzela vlast.¹⁰³

Tablica 4. Prikaz svih izvedenih predstava u sezoni 1916./17.¹⁰⁴

CENTRALNE SILE	NEUTRALNE ZEMLJE	SILE ANTANTE	KLASIČNA DJELA
Hrvatska 80	Norveška 4	Francuska 58	Antika 4
Austrija 41	Švedska 2	Rusija 12	
Njemačka 17	Danska 3	Velika Britanija 39	
Mađarska 32		Srbija 7	
Poljska 0		Italija 45	
Češka 15		SAD (ratuje od travnja 1917.) 1	
Slovenija 0			
185	9	162	4

DRAME	169
KOMEDIJE	191
UKUPNO	360

Primjer uprizorenja djela „neprijateljskog“ pisca bili su „Vuci“ Romaina Rollanda, čime je taj autor doživio premijernu izvedbu na pozornici Zemaljskog kazališta. Romain Rolland mogao je biti provokativan, osim zbog toga što je po nacionalnosti bio Francuz, i po tome što je uvijek bio dosljedan vlastitim pacifističkim idealima te je bio jedan od rijetkih europskih

¹⁰³ Josip Horvat, *Politička povijest Hrvatske*, 1.dio (Zagreb: August Cesarec, 1990.), 360., 361.

¹⁰⁴ Podaci preuzeti iz: Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*

pisaca koji se javno suprotstavio ratu. Od ostalih predstava koje su neometano izvedene tokom sezone 1916./17., a imale su subverzivan potencijal valja istaknuti Euripidovu tragediju „Trojanke“, čiji je sadržaj mogao biti problematičan s obzirom da predstava problematizira sudbinu Trojanki nakon pada grada te pitanje ratnih zločina vlastitog naroda. Sam Euripid je bio suvremenik ratnih događanja te je „Trojanke“ napisao u doba Peloponeskog rata, ponajviše potaknut surovošću vojne kampanje koju su vodili Atenjani na grad Melos. Unatoč tomu zemaljske vlasti odlučile su dopustiti izvođenje predstave, a indikativan može biti i podatak da je ista predstava izvedena u Berlinu, također bez cenzure.¹⁰⁵

Kao što je već prethodno napomenuto, druga polovica 1916. godine je period kada rat dolazi u svoju najkrvaviju fazu. Sukladno tomu, kazališna uprava izašla je u susret publici te je više od polovice opsega na repertoaru namijenila komičnim djelima, lakrdijama te šaljivim igrama, s obzirom da se ti žanrovi odlikuju eskapističkim karakterom te mogu poslužiti kao utočište od surove stvarnosti. Takvo ozračje koje je dominiralo zagrebačkim teatrom opisano je u tjedniku „Ilustrovani list“, u broju iz rujna 1916. u kojem se navodi kako je kazališna uprava nastavila lanjsku tendenciju koja teži zabavljanju publike. Stoga autor reportaže zaključuje: „Publika se zabavlja, publika hoće da „zaboravi svoje tuge“, kao što ih zaboravlja u kinu... Sada i nije vrijeme za odgoj općinstva s kojekakvim „umjetničkim principima“, a općinstvo se jamačno niti ne bi dalo odgajati.“¹⁰⁶ No, unatoč i dalje prisutnoj dominaciji djela komičnog sadržaja na kazališnom repertoaru, u odnosu na protekle ratne sezone povećao se broj dramskih djela koje krase ozbiljniji sadržaj, a ta će se praksa nastaviti i u idućoj sezoni. S te strane, vodstvo kazališta moglo je ublažiti ton kazališnih kritičara koji su zamjerali trivijalizaciju kazališnog repertoara. Slični su procesi bili prisutni i u kulturnim centrima Europe poput Pariza, s obzirom da Jacques Copeau, jedan od najutjecajnijih francuskih kazališnih redatelja s početka 20. stoljeća, 1913. u svom eseju navodi kako je suvremeno kazalište „ogrezlo u komercijalizmu, jeftinom senzacionalizmu i egzibicionizmu, neznanju, ravnodušju i pomanjkanju discipline – ponižavajući sebe i svoju publiku.“¹⁰⁷ Razlog snižavanja estetskog i umjetničkog kriterija, kako u Zagrebu, tako i u čitavoj Europi, leži u činjenici da su publici najdraže bile predstave „lakšeg“ sadržaja, pa su one bile i najposjećenije. Stoga je kazališno vodstvo, sukladno zakonu ponude i potražnje, komercijalni uspjeh tražila upravo kroz takav žanr predstave. S obzirom na ratne

¹⁰⁵ Gabelica, „Dramski repertoar Kraljevskoga zemaljskoga hrvatskog kazališta“, 122.

¹⁰⁶ *Ilustrovani list*, br. 40, 30.IX.1916., 951.

¹⁰⁷ Marvin Carlson, *Kazališne teorije* sv.3 (Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1997.), 7.

okolnosti te egzistencijalnu i financijsku ugrozu koja je proizišla iz njih, ne treba čuditi dominacija komercijalnog nad umjetničkim elementom.

Posljednja kazališna sezona koja je u čitavom svom trajanju obilježena Prvim svjetskim ratom, bila je ona 1917./18. Tri godine ratovanja uzrokovali su iscrpljenost društvenih kapaciteta zaraćenih strana, kako na bojišnici, tako i među nemobiliziranim stanovništvom čiju su svakodnevnicu diktirali ratni događaji. Sukladno tomu, bilo bi realno očekivati da su ti procesi ostavili traga i na radu kazališta, poglavito kroz smanjen opseg djelovanja u smislu redovitosti izvođenja predstava. Međutim, iako je tokom sezone došlo do blagog pada ukupnog broja izvedenih predstava, one su se i dalje izvodile gotovo svakodnevnim ritmom unatoč otežanim okolnostima unutar kojih je kazalište funkcioniralo.

Kvantitativna analiza predstava otkriva nam kontinuitet repertoarnih trendova koji su bili prisutni i u protekloj sezoni. S jedne strane, nastavilo se povećanje broja predstava koje potječu iz „neprijateljskih“ zemalja te one sada brojčano pariraju predstavama čiji autori dolaze iz bloka Centralnih sila. Prema tome, ne možemo govoriti o cenzuri autora koji dolaze iz zemalja s kojima je Austro-Ugarska u ratu. S druge strane, sve je manja brojčana dominacija djela komičnog karaktera naspram dramskih komada, stoga i po pitanju zastupljenosti pojedinih žanrova repertoar se približava stanju pariteta.

Ti podatci mogu i ne moraju nužno svjedočiti o društveno-političkom aktivizmu od strane kazališnog vodstva. Međutim, u prilog toj tezi svjedoče projugoslavenske predstave koje su bile prisutne u kazalištu krajem posljednje ratne sezone. Prije svega se radi o obilježavanju šezdesetog rođendana Ive Vojnovića, koji je do lipnja 1916. bio interniran kao pristaša radikalnih jugoslavenskih ideja, pa je njegova sudbina bila poistovjećivana s patnjom jugoslavenskog naroda.¹⁰⁸ Također je planirano obilježavanje stote obljetnice rođenja Petra Preradovića, na inicijativu zastupnika Hrvatsko-srpske koalicije Ksavera Šandora Gjalskog, no ta je manifestacija zabranjena od strane ugarske vlade kojoj je smetalo to što je Preradović bio general u austrijskoj vojsci.¹⁰⁹ Unatoč zabrani građani su odlučili obilježiti taj spomendan odlaskom na groblje te pjevanjem pjesama s izraženim projugoslavenskim tonom.¹¹⁰ Takve pojave su prema kraju rata bile sve češće, cenzura je bila popustljivija, pa je u tom smislu

¹⁰⁸ Gabelica, „Dramski repertoar Kraljevskoga zemaljskoga hrvatskog kazališta“, 127.

¹⁰⁹ Isto, 128.

¹¹⁰ Andrew Wachtel, „Culture in South Slavic lands 1914-1918,“ u *European Culture in the Great War: The Arts, Entertainment and Propaganda* ur. Aviel Roshawald et al. (Cambridge, New York, Oakleigh: Cambridge University Press, 1999.), 201.

indikativna i pojava novih tiskovina poput „Književnog juga“ ili „Hrvatske njive“ s izraženim jugoslavenskim sentimentom.

Tablica 5. Prikaz svih izvedenih predstava u sezoni 1917./18.¹¹¹

CENTRALNE SILE	NEUTRALNE ZEMLJE	SILE ANTANTE	KLASIČNA DJELA
Hrvatska 84	Norveška 6	Francuska 51	Antika 3
Austrija 21	Švedska 9	Rusija 26	
Njemačka 7	Danska 3	Velika Britanija 23	
Mađarska 24		Srbija 15	
Poljska 5		Italija 42	
Češka 22		SAD 1	
Slovenija 3			
166	18	158	3

DRAME	167
KOMEDIJE	178
UKUPNO	345

Repertoar Zemaljskog kazališta uvijek je reflektirao promjene političkih i društvenih okolnosti, kojima je i sam pripadao. Vidljivo je to iz perioda nakon ubojstva Franje Ferdinanda kada slabi jugoslavenski sentiment u kazalištu, a jača osjećaj lojalnosti dinastiji. Također, relevantan je primjer smrt cara Franje Josipa i dolazak Karla IV. na prijestolje kada raste broj predstava iz suparničkog bloka Antante. Ni sam kraj rata po tom pitanju nije bio iznimka, s obzirom da su u zagrebačkom teatru izvedene predstave poput „Kneza od Semberije“ srpskog autora Branislava Nušića te „Iliraca“ Vladimira Lunačeka.¹¹² U prilog tezi prema kojoj su političke promjene ostavile traga na kazališnom repertoaru konačno svjedoči i sam raspad Monarhije, odnosno uspostava Kraljevine SHS, s obzirom na to da naglo nestaju djela s njemačkog govornog područja, a kulturni transferi s bečkih pozornica bivaju prekinuti.¹¹³ Odgovor na pitanje je li ta promjena repertoarne politike označavala samo dodvoravanje novoj vlasti ili je to bila zaista iskrena manifestacija političkog aktivizma od strane kazališne uprave ostaje otvoreno za diskusiju.

¹¹¹ Podaci preuzeti iz: Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*

¹¹² Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 148.

¹¹³ Car, *Odrazi i sjene*, 54.

Period Prvog svjetskog rata svakako je bio pogodan za raskid s dotadašnjom repertoarnom politikom, pogotovo ako uzmemo u obzir da je repertoar reflektirao krucijalne političke i društvene lomove koje je sam rat prouzročio. Kontinuitet repertoarne politike zagrebačkog teatra započeo je još u eri profesionalizacije kazališta tokom 19. stoljeća kada su pred repertoar postavljene tri zadaće: brzo reagirati na domaću dramsku produkciju, pratiti svjetska estetska strujanja te vršiti dostojan izbor iz kanona klasičnih djela.¹¹⁴ U tom smislu, izvedene predstave predstavljale su mješavinu patriotskih poriva, potrebe za prosvjećivanjem publike te komercijalne isplativosti i financijskog (samo)održanja.

Kontinuitet se mogao očitati ponajprije u sferi politizacije kazališta, s obzirom da su preporodne inicijative već u 19. stoljeću „opteretile“ rad kazališta izrazito političkim, odnosno nacionalnim usmjerenjem. To je stajalište vođa preporoda konfrontiralo s bogatom tradicijom njemačkih kazališnih trupa u samom Zagrebu, stoga je nastao ambivalentan odnos u kojem su bile prisutne snažne antigermanizacijske tendencije, ali i plodan kulturni suživot. Tako je primjerice Stjepan Miletić svoj uzor vidio u bečkom Burgtheateru, dok su se naši kazališni kritičari uglavnom pozivali na kritike njemačkih kolega, a tehničko osoblje često je dolazilo s njemačkog govornog područja.¹¹⁵ Stoga ne treba čuditi dominacija njemačkih komada tokom Prvog svjetskog rata te bogat kulturni transfer unutar Monarhije. Radi se o tome da je kazališna uprava preuzimala pojedine dramske i komične predstave s bečkih pozornica tek nakon njihova uspjeha, pa je na taj način Beč djelovao kao kulturni centar Monarhije, ali i lakmus papir koji bi testirao uspješnost pojedinih predstava. Ta je formula korištena, između ostalog, i kako bi se maksimalno povećala komercijalna dobit Zemaljskog kazališta i smanji egzistencijalni rizik, s obzirom da su prikazivane predstave koje su se već pokazale unosnima u ostatku Monarhije.

Kontinuitet se nije isključivo odnosio na prikazivanje njemačkih komada na zagrebačkoj pozornici. S druge strane, jugoslavenski impulsi bili su prisutni i prije izbijanja Prvog svjetskog rata, s obzirom da je kultura, a tu spada i kazalište, predstavljala vezivno tkivo među jugoslavenskim narodima koji su bili izloženi različitim političkim uređenjima i povijesnim iskustvima. Početkom 20. stoljeća zagrebačko je kazalište poprilično samosvjesno na sebe preuzelo ulogu kulturnog središta južnih Slavena, pomno prativši rad južnoslavenskih autora poput Nušića ili Cankara, a 1905. organizirana je i Jugoslavenska večer.¹¹⁶ Ta geneza jugoslavenskih težnji iz kulturnog aspekta ima svoju komplementarnu pozadinu u političkim

¹¹⁴ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 249.

¹¹⁵ Car, *Održi i sjene*, 12.

¹¹⁶ Senker, „Drama“, 82.

dogadajima, s obzirom da sve veća bliskost južnih Slavena nastaje kao protuteža Khuenovoj politici te kao odgovor na njemački Drang nach Osten.¹¹⁷ U takvim okolnostima, unutar samog kazališta njemačke predstave dobivaju negativnu konotaciju, odnosno nastoji se ograničiti njihov djelokrug, pa u periodu između 1900. i 1908. godine smanjuje se njihov opseg na repertoaru.¹¹⁸ S druge strane, pri isticanju hrvatske kulturne autonomije te prilikom povlačenja crte razgraničenja spram južnoslavenskih susjeda, prohrvatski tisak navodi upravo prisutnost njemačke drame kao dokaz pripadanja srednjoeuropskom kulturnom krugu. Po izbijanju rata, broj njemačkih predstava ponovno će porasti, a Beč će se ponovno vrednovati kao kulturni centar Monarhije koji je predstavljao uzor za vlastiti razvitak.

Temeljit obrat po pitanju nacionalne usmjerenosti repertoara uslijedit će tek nakon završetka Prvog svjetskog rata, odnosno po uspostavi Kraljevine SHS. Novonastala tvorevina odredila je nove prioritete koji su slavili rušenje stare te uspostavu nove države na pozornici, stoga je pad interesa za djela koja potječu iz njemačkog govornog područja i više nego očit.¹¹⁹ S druge strane, predstave poput „Iliraca“ Vladimira Lunačeka, „Smrti majke Jugovića“ Ive Vojnovića ili „Osloboditelja“ Srđana Tucića imaju karakter prigodnica te veličaju uspostavu nove države.

Po pitanju zastupljenosti pojedinih žanrova na repertoaru zagrebačkog teatra, brojke upućuju na dominaciju djela komičnog sadržaja iz čega je razvidno da je kazalište na sebe preuzelo ulogu razbibrige i bijega od surove stvarnosti. Međutim, ta društvena uloga nije isključivo produkt okolnosti svjetskog rata, već je zabavna dramatika bila prisutna u svim europskim kazalištima, pa tako i u zagrebačkom još od 18. stoljeća. Upravo tada kazalište prestaje nositi biljeg moralne ustanove te postaje terapijska institucija, uslijed snažnih društvenih promjena uzrokovanih industrijskom revolucijom koja je od pojedinca i čitavog društva zahtijevala sveobuhvatne promjene i sasvim nove prilagodbe.¹²⁰ Zahvaljujući tim društvenim procesima, od kazališta se očekuje da postane mjesto zabave i razbibrige, odnosno da odvрати pažnju od stvarnosti pružajući stanovit eskapizam. Sukladno tomu, zagrebačka je publika od 19. stoljeća gradila svoj ukus upravo na predstavama „lakog“ sadržaja, a građanstvo je steklo naviku redovitog posjećivanja kazališta. Komedije, šaljive igre i operete bile su za mnoge gledatelje prvi dodir s kazalište te odskočna daska prema drugim kazališnim formama,

¹¹⁷ Mirjana Gross, „Nacionalne ideje studentske omladine u Hrvatskoj uoči Prvog svjetskog rata“, *Historijski zbornik XXI-II* (1968./69.), 132.

¹¹⁸ Car, *Odrzi i sjene*, 104.

¹¹⁹ Bobinac, *Njemačka drama u hrvatskom kazalištu*, 163.

¹²⁰ Erika Fischer-Lichte, *Povijest drame II. Od romantizma do danas* (Zagreb: Disput, 2011.), 73.

iako se većina zadržala na ovoj prvoj stepenici. Stoga valja zaključiti kako se kazališna praksa u Zagrebu standardizirala i profesionalizirala upravo pomoću djela komičnog sadržaja.

Unatoč tomu, mogla se osjetiti stanovita nelagoda među hrvatskim intelektualnim krugovima već od sredine 19. stoljeća, upravo zbog izvođenja lakrdija i navodne trivijalizacije kazališta, a među istaknutijim kritičarima tih trendova valja istaknuti Augusta Šenou.¹²¹ Kritika niske umjetničke razine izvođenih djela prisutna je i za Velikog rata, o čemu svjedoči ovaj izvještaj: „Dandanas ne igra ulogu ni opera, ni opereta, ni drama, danas se više ne može govoriti o ukusu općinstva, da pretpostavlja jednu od spomenutih grana umjetnosti drugoj, danas publici jednako imponira komad „prvog reda“ kao i onaj koji ništa ne vrijedi - to jest ne imponira joj ništa.“¹²² Stoga, kada se susrećemo s takvom vrstom kritike, valja imati na umu da je riječ o još jednom kontinuitetu, koji je ponajprije uvjetovan činjenicom da je najveći odaziv publike bio vezan upravo uz komična djela. U tom smislu, uprava kazališta imala je opciju sastaviti repertoar na kojem će dominirati komedije koje će napuniti blagajnu, što još više dolazi do značaja u materijalno nesigurnom okruženju Prvog svjetskog rata. Druga opcija za intendanta značila je upuštanje u rizik s uprizorenjima djela koja su pripadala modernim dramskim strujanjima poput ekspresionizma, koja su vrlo lako mogla dovesti do praznog gledališta. S obzirom na izostanak takvih izvedbi teatrološke su studije mahom vrijeme Prvog svjetskog rata okarakterizirale kao period umjetničke stagnacije Zemaljskog kazališta, što je u neku ruku i točno. No, u tim ocjenama ne treba biti prestrog s obzirom na nezahvalnu poziciju kazališnog vodstva koje je bilo prisiljeno balansirati između dodvoravanja publici, zadovoljavanja umjetničkih kriterija te financijskog opstanka same institucije.

Repertoar Zemaljskog kazališta u Prvom svjetskom ratu nije u potpunosti bio određen kontinuitetima, s obzirom na pojavu pojedinih trendova koji su isključivo vezani uz period ratnih sukoba. Među njima je najistaknutiji primjer dobrotvornih predstava koje su se održavale u kazalištu povodom rođendana, imendana i raznih drugih obljetnica habsburške vladarske kuće. Takve tipove predstava možemo svrstati u zajedničku kategoriju izvedbi koje su za cilj imale iskazati lojalnost spram vlasti. Prema informacijama iz dnevnih novina poput „Obzora“ i „Jutarnjeg lista“, dobrotvorne predstave izvodile su se van predbrojke, najintenzivnije u periodu oko blagdana kada je povećana svijest o darivanju i karitativnim aktivnostima, a cilj je najčešće bio materijalna pomoć vojnicima na frontu te ranjenicima. U većini slučajeva na dobrotvornim predstavama izvodili su se kazališni komadi skrojeni po duhu vremena koji su

¹²¹ Bobinac, *Njemačka drama u hrvatskom kazalištu*, 81.

¹²² *Ilustrovani list*, br. 8, 24.II.1917., 182

bili nabijeni patriotizmom i osjećajem odanosti spram države, a najupečatljiviji takav primjer je predstava „Za kralja i dom“ Gjüre Prejca koja je izvedena 23 puta, prije nego je povučena 1917.¹²³ Međutim, izvođenje dobrotvornih predstava ne treba nužno okarakterizirati kao manifestacije odanosti Monarhiji, već i kao filantropski poriv kazališnih djelatnika koji su činili sastavni dio društva pogođenog ratnim strahotama i vjerojatno nisu mogli ostati slijepi na nesretne sudbine koje su pogađale ljude u njihovoj okolini. Tomu u prilog svjedoči i vijest iz jutarnjeg izdanja „Obzora“ sa samog početka rata u ljeto 1914., u kojoj se navodi da je Hrvatsko zemaljsko kazalište samoinicijativno dalo 5% svog prihoda organizaciji Crvenog križa te 5% u korist ranjenika.¹²⁴

Iz svega navedenog razvidno je kako temeljit obrat u repertoarnoj politici Zemaljskog kazališta u Zagrebu nije toliko vezan za samo izbijanje Prvog svjetskog rata, koliko za njegov kraj koji je ujedno značio i ustroj nove države. Novi državni entitet stvorio je i novi kazališni repertoar koji je reflektirao službenu državnu orijentaciju, stoga bi valjalo zaključiti kako su repertoar zagrebačkog kazališta u doba Velikog rata krasile karakteristike mnoge sličnije prethodnom razdoblju, negoli onomu koje će tek uslijediti.

S druge strane pozornice – zagrebačka kazališna publika u Prvom svjetskom ratu

Jedna od temeljnih značajki dugog 19. stoljeća jest i urbanizacija, odnosno rast i razvoj europskih gradova i metropola. Gradsko stanovništvo prosperiralo je simultano s urbanim sredinama, a tom je procesu i doprinijelo kroz niz investicijskih modaliteta, odnosno izgradnjom palača, javnih zgrada i rezidencija. Kroz takve je poduhvate građanstvo u usponu demonstriralo vlastitu materijalnu moć, ali i patriotske porive. Kazališta diljem Europe osjetila su benefite takvih procesa, s obzirom da su žanrovi poput komedija, opereta i šaljivih igara činili sastavni dio urbane svakodnevnice, a kulturna produkcija prosperirala je kao jedan od čimbenika modernog gradskog života.

Pohađanje kazališta bilo je u građanskom društvu znakom istančanog ukusa i dobrog odgoja, stoga ne treba čuditi da kroz drugu polovicu 19. stoljeća zagrebačko Zemaljsko kazalište postaje integrativni dio građanske svakodnevice te epicentar razvoja masovne urbane

¹²³ „Za kralja i dom“, *Enciklopedija HNK-a u Zagrebu*. (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1969.), 708.

¹²⁴ „Domaće vijesti“, *Obzor - jutarnje izdanje*, br. 239, 30.VIII.1914., 2.

kulture. Zahvaljujući toj razvojnoj putanji, zagrebački teatar proširio je opseg svoje djelatnosti te bazu gledalaca, a naposljetku je postao i simbolom novog poimanja građanske kulture, s obzirom da je publiku činio novi društveni sloj koji je u prošlosti u mnogo manjoj mjeri sudjelovao u kulturnom životu. Ta se kultura manifestirala u tomu što kazalište, odnosno umjetnost u cjelini, više nije doživljavano kao nedostupan segment društva, već je percipirano kroz praktičan građanski duh koji je smatrao da kazalište treba ustrojiti u skladu s načelom da presudan utjecaj ima onaj tko snosi troškove.¹²⁵ Zagrebačka publika se iz naraštaja u naraštaj privikavala na funkciju kazališne pozornice te je pitanje redovitog rada institucije doživljavala ne samo kao municipalni problem, već kao kulturni okvir za formiranje hrvatske narodne ideje.¹²⁶ S tim u vezi, valja primjetiti razvoj zagrebačke kazališne publike koja od sredine 19. stoljeća služi kao patriotski katalizator te izvor novčane potpore kojemu su estetski kriteriji sporedni, a od kazališta primarno očekuje da izvodi predstave na hrvatskom jeziku.¹²⁷ S druge strane, pred kraj 19. stoljeća razvija se progresivniji dio publike koji će od kazališta zahtijevati mnogo više, same izvedbe doživljavat će mnogo ozbiljnije te će se u skladu s time i ponašati, pa će nestati dotad prisutnih običaja razgovaranja, konzumiranja hrane i pića ili komentiranja za vrijeme predstave.¹²⁸ Drugim riječima, kazalište je preodgojilo prosječnog gledatelja u pogledu njegovih ukusa te u spremnosti, da pored patriotske, prihvati i estetsku komponentu kao važan segment kazališne izvedbe.

Početkom 20. stoljeća, kao posljedica dugotrajnog procesa industrijalizacije te sve veće prisutnosti radnika u gradskim sredinama, mijenja se i sam sastav publike koju u tom trenutku čini mješavina aristokracije, građanstva te radnika i nadničara. Sukladno društvenom poretku, unutar samog gledališta postojala je hijerarhija koja je reflektirala društvenu raslojenost, pa je postojalo nekoliko cjenovnih rangova po pitanju mjesta u gledalištu, a nazočnost pojedine osobe na svečanim premijerama bilo je pitanje prestiža te uspona na društvenoj ljestvici. I Zagreb je doživio transformaciju svoje publike po pitanju socijalnog statusa početkom 20. stoljeća, kada se sastav publike umnogome razlikovao od onog iz preporodnog doba kada su stalno gledateljstvo činili grupa književnika, malobrojno patriotski nastrojeno plemstvo te nešto svećenika i trgovaca.¹²⁹ Jedna od najzaslužnijih osoba u transformaciji takvog stanja bio je Stjepan Miletić koji je kroz svoje reforme intervenirao u odnos javnosti i kazališta. To se

¹²⁵ Iskra Iveljić, *Očevi i sinovi. Privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća* (Zagreb: Leykam International, 2007.); 230.

¹²⁶ Batušić, „125 godina HNK“, 25.

¹²⁷ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 283.

¹²⁸ Lukić, *Kazalište u svom okruženju* sv.1, 290.

¹²⁹ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 285.

ponajprije odnosi na uvođenje organiziranih predstava za stanovnike iz okolice Zagreba, zatim dačke predstave te uvođenje nižih cijena i takozvanih „krunskih“ predstava (ulaznice za sva mjesta stajala su 1 krunu), kao i uvođenje sustavnog oglašavanja u dnevnim tiskovinama.¹³⁰ Pomoću tih mjera proširena je i modificirana baza gledatelja, što je bio značajan poduhvat s obzirom da za intendanture Stjepana Miletića 1896. godine, dolazi do otvaranja nove kazališne zgrade koja je mogla primiti do 900 gledatelja, stoga te mjere treba promatrati kao odgovor na povećane kapacitete Zemaljskog kazališta.

Zagreb 1910. godine predstavlja upravno i prometno središte Hrvatske te grad u kojem živi oko 80 000 stanovnika.¹³¹ Isto tako, na razini Hrvatske nepismeno stanovništvo sačinjavalo je 56% ukupne populacije, a udio inteligencije procjenjuje se na tek 2%.¹³² Takvi podatci nam mogu pomoći prilikom rekonstrukcije profila stanovništva, odnosno kazališne publike, pa stoga ne čudi kada Branko Gavella piše da je „bilo premalo ne samo literarno zainteresirane publike, nego je bilo premalo i one široke, naivno za kazalište zainteresirane publike.“¹³³ U tom smislu, postojala je izražena opreka između popularne kulture, koja je ostajala unutar okvira dobro poznatih vrijednosti i oblika te visoke kulture koja je težila ispitivanju modernih umjetničkih pravaca, a tomu svjedoče i prethodno spomenute kazališne kritike koje negoduju zbog trivijalizacije kazališta. Stoga najveći broj gledatelja početkom 20. stoljeća, pa tako i za vrijeme Prvog svjetskog rata, valja svrstati u kategoriju eskapista, odnosno onih gledatelja koji su u kazalištu tražili razonodu i (privremeni) bijeg od stvarnosti. Mnogo je manje gledatelja spadalo pod moraliste, koji su inzistirali na edukacijskoj ulozi kazališta te ljubitelje umjetnosti koji su bili zainteresirani za umjetnost radi nje same.

Upravo su komedije, šaljive igre, operete, vodvilji i lakrdije bile najprikladnije forme za zadovoljavanje želja eskapistički nastrojenih gledatelja koji su tvorili većinu u gledalištu. Taj trend dominiranja zabavnih žanrova možemo pratiti još u 19. stoljeću, kada građanstvo u usponu polako potiskuje plemstvo te kao opreku „visokoj“ kulturi aristokracije implementiraju žanrove poput melodrame ili građanske komedije.¹³⁴ Za vrijeme Prvog svjetskog rata zagrebačka je publika, kao i većina europskih gledalaca, inzistirala na kontinuitetu

¹³⁰ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, 285.

¹³¹ Božena Vranješ Šoljan, *Stanovništvo gradova banske Hrvatske na prijelazu stoljeća (Socijalno-ekonomski sastav i vodeći slojevi 1890.-1914.)* (Zagreb: Školska knjiga-Stvarnost, 1991.), 147./148.

¹³² Mirjana Gross, „O društvenim procesima u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća“ u *Društveni razvoj u Hrvatskoj od 16. do početka 20. stoljeća*, ur. Mirjana Gross (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1981.), 369.

¹³³ Gavella, *Hrvatsko glumište*, 62.

¹³⁴ Lukić, *Kazalište u svom okruženju* sv.1, 173.

najpopularnijih žanrova pa se iz te perspektive nezadovoljstvo kazališnih kritičara čini opravdanim, a sam period se zaista i čini kao doba stagnacije, pa čak i umjetničkog propadanja.

No, ono što kritičari nazivaju „neukusnim podilaženjem masama“ bilo je u interesu kazališnog vodstva, ali i vladajućih krugova. Prije svega, uprava Zemaljskog kazališta shvaćala je da za opstojnost same institucije potrebno je prilagoditi se uvjetima na tržištu, a s obzirom da je na tržištu, odnosno među publikom, postojala velika potražnja za komadima „lakšeg“ sadržaja, uprava je to odlučila i ponuditi, a sve u svrhu likvidnosti i punjenja blagajne o kojoj je ovisila daljnja budućnost same institucije. Drugim riječima, uspješno funkcioniranje kazališne djelatnosti trebalo je osigurati tako što će se pridobiti naklonost kazališne publike. S druge strane, vladajućim krugovima odgovaralo je takvo stanje stvari, s obzirom da su djela komičnog sadržaja rijetko kada otvarala provokativna pitanja, pa su u tom smislu podržavala društvenu pasivnost i neangažiranost, a samim time i društveni status quo.

Krajem 19. i početkom 20. stoljeća novinski izvještaji često navode slab odaziv publike kao jedan od ključnih problema kazališta. Kazališna uprava pokušala je doskočiti tom problemu modificiranjem repertoara, pa tako primjerice Stjepan Miletić odustaje od svoje primarne namjere da se u Zemaljskom kazalištu kroz inscenaciju klasičnih komada podigne stupanj educiranosti publike, svjestan da bi takav scenarij mogao odvesti kazalištu u financijsku katastrofu „jer bi ove vječne prazne kuće još čitavo novo glumište diskreditirale, a nas bi dovele brzo do financijske propasti.“¹³⁵ Trend slabe posjećenosti Zemaljskog kazališta nastavio se i neposredno nakon izbijanja Prvog svjetskog rata, no kasnije je broj gledalaca dostigao neočekivano visoku razinu, a tom entuzijazmu umnogome su pridonijeli i izbjeglice iz susjednih slavenskih zemalja.¹³⁶ Na takvo je stanje uprava odgovorila pojačanom produkcijom zabavne dramatike, koja je bila jamac za ispunjeno gledalište. Naime, publika je zazirala od modernih pravaca iz nekoliko razloga. Prije svega, moderna dramska djela najčešće su bili plodovi stranih književnosti, a zagrebačka je javnost Zemaljsko kazalište doživljavala kao bastion nacionalne kulture u kojem nema prostora za strane utjecaje. Drugi razlog vezan je uz samu narav modernih djela, s obzirom da ona ne tematiziraju autonomnog junaka s čvrstim identitetom, napuštaju klasičnu podjelu na činove te uvode nepovezane scene, što publiku postavlja van zone komfora, odnosno van onoga što su navikli gledati. Tu atmosferu ilustrira i navod iz djela „Kazališna kronika“ Zvonimira pl. Vukelića u kojem se opisuje autorov dijalog

¹³⁵ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište* (Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1978.), 214.

¹³⁶ Car, *Održi i sjene*, 179.

s jednim gledaocem koji navodi nezadovoljstvo Ibsenovom dramom uz riječi „Uh, imam dost doma takve drame s mojom ženom, u teatru hoću kaj veseloga.“¹³⁷

Gore spomenute „Kazališne kronike“ predstavljaju odličan izvor za analizu profila kazališne publike, s obzirom da je i sam autor bio dijelom iste, a često u svojem izvještaju iznosi razgovore koje je vodio s ostalim gledateljima. Iz tog razloga, indikativan je zapis Zvonimira Vukelića koji objašnjava mentalitet prosječnog gledatelja, a u kojem se navodi: „Europska ili bolje svjetska kazališna publika, u ovo brzo i nervozno doba automobila i aeroplana, traži senzacije na pozornici. Njoj je to svejedno, bile to senzacije u tragediji ili komediji, ali te komedije i tragedije moraju sadržavati „ono nešto“, što nije obično ni svakidanje, već što svojom apartnošću frapira, što zaustavlja dah ili uzrokuje grčeve smijeha. Senzacije moraju biti.“¹³⁸ Kazališno vodstvo, ukoliko je željelo osigurati egzistenciju, moralo je pratiti te „mušičavosti“ publike te stoga odnos uprave prema publici treba okarakterizirati kao konstantan dijalog u kojem jedna strana nastoji oslušivati potrebe one druge te sukladno tim potrebama modificirati repertoar.

Jedna od važnih komponenti u analizi tog bilateralnog odnosa uprave i gledatelja jest i pitanje cijene ulaznice. Sam iznos ovisio je o nekoliko faktora, prije svega o vrsti predstave te lokaciji unutar samog gledališta, pa su se najskuplje ulaznice odnosile na mezzanin ložu, odnosno prvi kat lože, dok su područja partera i balkona pripadala nižem cjenovnom rang. Što se predstava tiče, najskuplje su bile ulaznice za opere i operete, dok su dramska djela upola jeftinija.¹³⁹ Cijene ulaznice porasle su tokom ratnih sezona, pa tako primjerice 1914. za prvi red partera dramske predstave trebalo je izdvojiti 2 krune i 90 filira, a 4 godine kasnije za isto mjesto 3 krune i 10 filira. Najveći skok doživjele su operne izvedbe za mezzanin ložu koje su po izbijanju rata stajale 24 krune i 40 filira, a po njegovom kraju i do 40 kruna.¹⁴⁰ Zanimljivo je primjetiti da je porast cijena značajno veći na skupljim mjestima poput loža, dok su cijene izvedbi za parter i balkon doživjele tek neznatan skok. Očito je da se kazališno vodstvo vodilo logikom prema kojoj „elitnu“ publiku povećanje cijena neće pogoditi, dok će „prosječni“ gledatelji na jeftinijim mjestima doživjeti sniženje cijena kao motivaciju. U tom smislu ponovno je aktualan navod Zvonimira pl. Vukelića iz lista „Hrvatska“ u kojem stoji: „Istina, kazališna blagajna u ove dvie ratne sezone slavi slavlje. Za lanjsku se obćenito govorilo, da

¹³⁷ Zvonimir pl. Vukelić, *Kazališna kronika. Utisci i dojmovi u sezoni Hrvatskog zemaljskog kazališta 1912.-1913.* (Zagreb: Tisak hrvatskog katoličkog tiskovnog društva, 1913.), 85.

¹³⁸ Vukelić, *Kazališna kronika*, 66.

¹³⁹ Benešić, *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu*, 611.

¹⁴⁰ Isto, 611.

takvog blagajničkog uspjeha nije bilo odkad postoji nova kazališna zgrada, a za ovu godinu izgledi su još bolji. K tome ne valja zaboraviti, da je naše kazalište vrlo skupo i broji se među najskuplja. Pa ipak toliki uspjeh. No i sva kina su puna i sve su kavane pune, makar je sve skupo i skuplje i najskuplje. Stanoviti slojevi imaju novaca više no ikada, pa im se ne radi o tome, stoji li boca šampanjca 10 kruna kao prije rata, ili petdeset kao danas u trećoj ratnoj godini, nije ih briga, dadu li za svoju porodicu 30 do 50 kruna za ulazninu jedne večeri u kazalištu. Ovi slojevi stvaraju i blagajnički uspjeh kazališta.“¹⁴¹

U posebnu kategoriju gledatelja valja svrstati kazališne pretplatnike. S obzirom da je uprava Zemaljskog kazališta zadržala iste cijene pretplatničkih aranžmana za 72 predstave tokom čitavog trajanja rata, očito je da su se na taj način honorirali stalni gosti teatra, ali su se isto tako poticali gledatelji da se uključe u sustav pretplate, s obzirom da je on bio važan faktor u punjenju kazališne blagajne.

Ukupno uzevši, kazališna publika doživjela je niz etapnih razvojnih faza, kao i samo Zemaljsko kazalište. Od naglaska na domoljubnu notu u kazalištu, pa do postepenog rasta ugleda estetskih komponenti predstava, proces educiranja i odgajanja kazališne publike bio je dugačak i nelinearan. Često je ovisio o samim nakanama intendanta te čitavog kazališnog vodstva, no prilikom sastavljanja repertoara glas publike bio je nezaobilazan faktor, bez obzira na smjer i društvenu ulogu koju je kazalište preuzelo na sebe.

Bremenita vremena (?)

U historiografiji postoji jednoglasna ocjena oko uvjeta rada koje je Zemaljskom kazalištu nametnuo Prvi svjetski rat. Iako ne postoji detaljna studija posvećena radu zagrebačkog teatra tokom Velikog rata, postojeće sinteze ukratko se dotiču tog razdoblja uglavnom konstatirajući kako je rat nametnuo teške uvjete za umjetnički rad. Kao primjeri se najčešće spominju mobilizacija kazališnog osoblja, nestašice energenata, pojačana državna kontrola te financijska nesigurnost. Često se takvi navodi pojavljuju bez utemeljenja u konkretnim izvorima ili brojkama koje su dostupne iz statistika kazališnih sezona. Stoga je cilj ovog poglavlja preispitati teze koje su do sada dominirale u historiografskom i teatrološkom narativu, prije svega kroz analizu podataka o samom poslovanju Zemaljskog kazališta između 1914. i 1918. godine. Također, kako bismo dobili širu sliku o (ne)uspješnosti poslovanja, za komparaciju će

¹⁴¹ „Križa u hrvatskom kazalištu,“ *Hrvatska*, 4. XI. 1916.

poslužiti period između 1909. i 1914., koji je iz nekoliko razloga komplementaran s proučavanim periodom. Prije svega, dva su vremenska uzorka kronološki bliska, stoga su u oba perioda izražene slične tendencije i kontinuiteti. S druge strane, s obzirom na trajanje Balkanskih ratova 1912. i 1913. godine, Zemaljsko kazalište djelovalo je i tada pod ratnim okolnostima, doduše mnogo neizravnijima nego za Prvog svjetskog rata, koje su mogle izazvati slične poteškoće u radu institucije.

Kao jedna od velikih poteškoća proizašlih iz ratnih uvjeta nameće se pitanje mobilizacije glumaca, članova orkestra i zbora, tehničkog osoblja i ostalih kazališnih članova. Kako je već spomenuto, svjetski je sukob glumcima Zemaljskog kazališta donio profesionalnu i egzistencijalnu ugrozu, a poneki su bili lišeni i osobnih sloboda s obzirom da su internirani, najčešće zbog srpskog porijekla. S obzirom na povećan obujam rada te pojačanu produkciju predstava, što je vidljivo iz analize repertoarnih brojki, zagrebački je teatar bio deficitaran po pitanju umjetničkog osoblja koje je sudjelovalo u iznošenju repertoara. U tom smislu, obujam rada jednog glumca često je uključivao i zadaće koje nisu imale veze s njegovim pozivom, pa tako primjerice Arnošt Grund piše lakrdije, Josip Prejac dirigira operom, a Nina Vavra i Milica Mihičić prevode stranu književnu produkciju.¹⁴² Iako takvo stanje može biti i posljedica širokih umjetničkih pobuda kazališnih članova, ta situacija svjedoči i težnji Zemaljskog kazališta da bude samodostatno, odnosno da unutar svojih redova pronađe talente za namirivanje svih umjetničkih, estetskih i produkcijskih potreba. To je često značilo da će pojedini glumac, umjesto da usavrši jednu vještinu, biti prosječan u njih nekoliko.

Značajnu poteškoću po pitanju kadrova predstavlja i nedostatak kvalitetnih djela svih žanrova domaćih pisaca. Najveći uzrok tom problemu predstavlja nedostatak materijalne potpore domaćim dramaturzima, koji su za pojedino djelo dobivali honorar od 400 kruna.¹⁴³ Uzevši u obzir da su nerijetko ta djela nastajala u periodu od nekoliko mjeseci, pa i godina te da su strani autori dobivali honorare i do 1000 kruna, vidljivo je da je pisanje kazališnih komada za domaćeg autora bila jednosmjerna ulica ka egzistencijalnoj nesigurnosti. Kao i u slučaju ostalog umjetničkog osoblja, korijen problema bio je mnogo dublji od samih ratnih uvjeta koji su te probleme samo potencirali na višu razinu.

Ukupno uzevši, kadar Zemaljskog kazališta predstavljao je bolnu točku same institucije, a uvjeti djelovanja koje je nametnuo Veliki rat samo su pogoršale ionako problematičnu

¹⁴² Vukelić, *Kazališna kronika*, 54.

¹⁴³ Isto, 104.

situaciju. Usporedbe radi, u periodu između 1909. i 1914. godine na kazališnim daskama nastupalo je 50 različitih glumaca, 35 opernih pjevača te 40 stalnih glazbenika, što u odnosu na period Prvog svjetskog rata predstavlja razmjerno slično brojčano stanje, što je vidljivo iz Tablice 1.¹⁴⁴ Stoga bi valjalo zaključiti kako je Prvi svjetski rat negativno djelovao na pitanje umjetničkog osoblja, ne toliko u kvantitativnom smislu koliko u onom kvalitativnom, s obzirom da su prilike za odgoj vrhunskih glumaca bile ograničene, između ostalog i zbog prekida kulturnih veza uzrokovanih svjetskim sukobom koji je prekinuo niz stranih gostovanja na zagrebačkoj pozornici te na taj način uskratio neposrednu vezu koja je mogla pridonijeti rastu hrvatskog glumišta.

Iako primarno kulturna i umjetnička ustanova, Zemaljsko kazalište u Zagrebu umnogome je ovisilo o uspješnosti vlastitog financijskog poslovanja. Kao što je slučaj i danas, kazalište je u doba Velikog rata funkcioniralo kao tržište koje umjetnika pretvara u poslovnog čovjeka čija egzistencija zavisi od toga koliko uspješno može prodati vlastiti proizvod potrošačima, odnosno publici. Zbog toga su ritam i intenzitet punjenja kazališne blagajne predstavljali jedan od najvećih izazova kazališnog vodstva, tim više što je svjetski sukob trajno narušio ekonomsku sliku zaraćenih zemalja, a kulturne institucije došle su u opasnost da budu marginalizirane prilikom sastavljanja državnog proračuna u kojemu su troškovi vojnih kampanja predstavljali prioritetan segment.

Prikazivanje jednog kazališnog komada, bilo da je u pitanju ponovna ili premijerna izvedba, zavisi od troškova koje ono iziskuje. Iz tog razloga očigledno je da i komercijalna vrijednost kazališne predstave proizlazi iz same prirode merkantilnog društva. U tom smislu, sud o pojedinoj izvedbi iz perspektive redatelja ili kazališnog vodstva ne ovisi samo o umjetničkoj težini tog djela, već i o projiciranim troškovima te očekivanim prihodima od predstave. Iz te perspektive predstava može biti uspješna na dva načina, umjetnički i komercijalno, što u isti mah može predstavljati i poticaj i smetnju scenskom stvaralaštvu.

S obzirom da je za svaku, pa i onu najosnovniju izvedbu potrebno osigurati resurse, kazalište valja promatrati kao tržišni mehanizam kojim vlada potreba za ulaganjem, privatnim ili državnim te su stoga najvažniji kazališni mecene bili država i publika. Začetci sustava državno sponzoriranih predstava sežu još u doba antičke Grčke, no bez obzira o kojem se vremenskom periodu radi, kazališna umjetnost djeluje unutar općenitog ekonomskog okruženja, pa samim

¹⁴⁴ 5 godina hrvatskog kazališta 1909.-1914. (Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara, 1914.), 21./22.

time dijeli potencijale i ograničenja istog.¹⁴⁵ Iz te perspektive period Prvog svjetskog rata je otvarao mogućnost političkog kontroliranja umjetničke produkcije pomoću ekonomskih mehanizama, odnosno sustava državnog subvencioniranja koji je bio aktualan u slučaju Zemaljskog kazališta.

S druge strane, osim što je zahtijevalo određenu količinu uložених sredstava, kazalište je bilo sposobno ostvariti zaradu. Iako je taj aspekt daleko od suvremenog doba u kojem kulturna industrija generira ogromnu količinu novca, konzumacija umjetničkih doživljaja je početkom 20. stoljeća stvarala određene prihode. Pritom, nečija odluka da potroši novac na kazalište ovisi o tome koliko zna o kazalištu i koliko iskustva ima s njim, pa bolja edukacija i iskustvo znače i veće investicije.¹⁴⁶ U tom smislu, prethodno iznesena analiza profila zagrebačke publike mogla bi izazvati skepsu, s obzirom da se mahom radilo o gledateljima niže stupnja obrazovanja te skromnijih očekivanja. I doista, za prvu ratom obilježenu sezonu 1914./1915. u kazališnom je proračunu bilo predviđeno da će Zemaljsko kazalište od prihoda koji dolaze direktno od gledatelja poput ulaznica, preprodaje, garderobe te kazališnih cedulja zaraditi 320.000 kruna, no zaradilo je tek 235.000 kruna. No taj se trend izmijenio već iduće sezone kada je kazalište od ulaznica i sličnih prihoda zaradilo oko 130.000 kruna više nego što je planiralo. Sezone 1916./1917. taj se trend nastavio i bio još izraženiji te je umjesto planiranih 340.000 kruna od ulaznica i sličnih prihoda Kazalište zaradilo oko 610.000 kruna. I u posljednjoj ratnoj sezoni 1917./1918. ista je stavka umjesto planiranih 560.000 donijela 900.000 kruna.¹⁴⁷ S obzirom da je ta zarada dolazila izravno od gledatelja, a ne od dotacija vladajućeg režima, tvrdnje poput one američkog slavista Andrewa Wachtela prema kojoj je ovisnost o državnom novcu bila glavni razlog zašto Zemaljsko kazalište nije tokom rata istupalo snažnije u oporbenom duhu, treba uzeti uz dozu skeptičnosti.¹⁴⁸

Ključne stavke prilikom analize financijskog poslovanja zagrebačkog teatra tokom Prvog svjetskog rata valja svrstati u kategorije prihoda i rashoda te konačne bilance koja proizlazi kao posljedica istih. Pritom se ističe nekoliko kategorija koji iziskuju ili donose veću količinu prihoda od ostalih, pa će ovaj rad na temelju tih kategorija komparirati vrijeme Velikog rata s periodom koji mu je izravno prethodio, a odnosi se na sezone između 1909. i 1914. godine.

¹⁴⁵ Lukić, *Kazalište u svom okruženju* sv.1, 96.

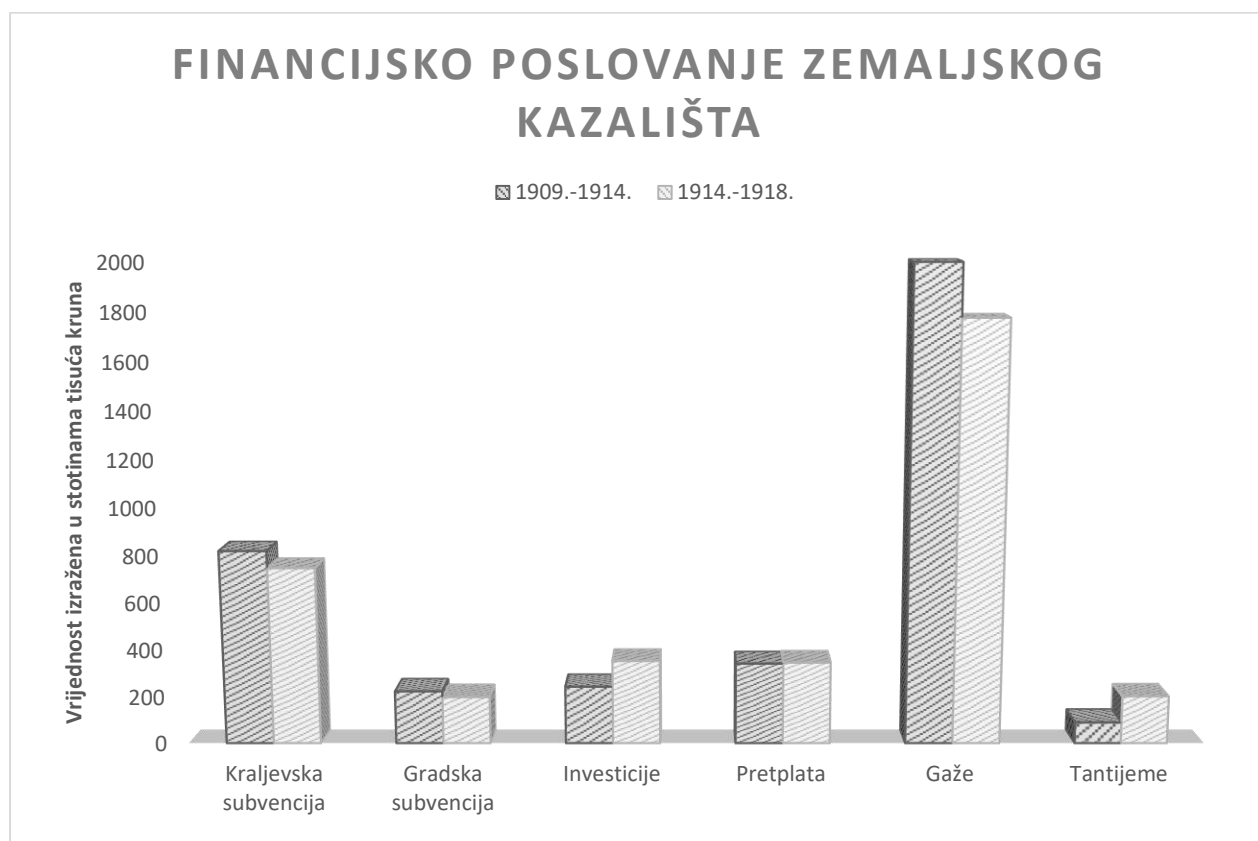
¹⁴⁶ Lukić, *Kazalište u svom okruženju* sv.1, 100.

¹⁴⁷ Podatci preuzeti iz: Benešić, *Godišnjak narodnog kazališta*

¹⁴⁸ Wachtel, „Culture in South Slavic lands 1914-1918,“ 195./196.

Ovdje valja naglasiti kako se potonji period proteže na 5 kazališnih sezona, dok se uzorak iz vremena svjetskog sukoba temelji na 4 sezone.

Podatci za usporedbu stanja kazališne blagajne preuzeti su iz dviju monografija pretežito statističkog karaktera, od kojih su obje nastale neposredno nakon završetka proučavanih perioda. Radi se o „Godišnjaku narodnog kazališta“ autora Julija Benešića iz 1926. godine te knjižici „5 godina hrvatskog kazališta“ iz 1914. Iz podataka je razvidno kako poslovanje Zemaljskog kazališta u četverogodišnjem periodu Prvog svjetskog rata zaostaje razmjerno malo, a u nekim segmentima je i uspješnije, u odnosu na pet kazališnih sezona koje su prethodile ratu. O uspješnosti mehanizama punjenja blagajne možda najbolje svjedoči i porast investicija u kazališnu zgradu i opremu koju svakako ne bismo vezivali uz ratne uvjete te porast prihoda od kazališne pretplate, koja svjedoči o entuzijazmu publike. Tom financijskom rastu svakako je pridonijela i redovna državna i gradska subvencija koja je ostajala stabilna bez obzira na ratne potrebe.



Ukupno uzevši, možda i najbolji pokazatelj jest i podatak da Zemaljsko kazalište u razdoblju između 1909. i 1914. poslovalo u deficitu od približno 2000 kruna, dok je vrijeme Prvog svjetskog rata doba konjunktura, s obzirom na suficit od 56 000 kruna. U svibnju 1915.

kazališna uprava uvodi nove električne instalacije te zapošljava 5 tenora u opernom ansamblu.¹⁴⁹ Ti se podatci o financijskom poslovanju Zemaljskog kazališta čine mnogo bliži mirnodopskim nego ratnim uvjetima te svakako ne korespondiraju s dominantnom predodžbom u historiografiji koja vrijeme svjetskog sukoba opisuje kao doba stagnacije.

Zbog svega navedenog, ta se stagnacija ne može odnositi na ekonomske parametre rada institucije koja je poslovala uspješno. Što je više Zemaljsko kazalište raslo, uprava je bila sve konzervativnija te manje spremna riskirati. Dapače, oslonac je bio na kontinuitetu već prokušane repertoarne politike koja je donosila profit koji se zbog nesigurnog materijalnog okruženja Velikog rata nametnuo kao prioritet naspram estetske inovativnosti i kreativnosti. Ta korelacija između repertoarne politike i pitanja kazališnih prihoda rezultirala je uspješnoj prilagodbi Zemaljskog kazališta tržišnim zakonima ponude i potražnje, što je u konačnici, uz stabilan dotok novca od strane vladajućih krugova, pridonijelo konjunkturi.

Kao jedan od izazova kazališnoj upravi tokom rata nameće se pojava filma, čiji je razvoj krajem 19. te tokom 20. stoljeća uzrokovao duboke promjene u administrativnim, organizacijskim i umjetničkim postavkama kazališta. Iako je na početku svog razvoja film stasao među kazališnim kulisama te su filmske tehnike često odražavale svoje kazališne pandane, pojava kino dvorana značila je i borbu za gledatelje, odnosno borbu za jedan od ključnih izvora prihoda kako kazališta, tako i kino - operatera. U zapadnoj Europi kazalište je često gubilo tu bitku, s obzirom da pojedini autori navode kako je kazalište izgubilo do 90% gledatelja u odnosu na kino dvorane u periodu između 1900. i 1920.¹⁵⁰ Uspon filma ilustrira i podatak da je na području Velike Britanije između 1880. i 1900. otvoreno tek 14 novih kazališta, dok je do 1920. već postojalo oko 5 000 kino pozornica.¹⁵¹

Uspjeh filma kod šireg gledateljstva bio je posljedicom toga što je predstavljao uzbudljivi novitet koji je nudio nova tehnička rješenja te montažu koja je bila u stanju promijeniti gledateljevu perspektivu. Između ostalog, i sama distribucija filmskog formata bila je financijski isplativija od kazališne izvedbe, s obzirom da je jednom napravljenju filmsku vrpcu bilo moguće koristiti i distribuirati više puta. Ne treba stoga čuditi da su britanska kazališta u vlastiti program početkom 20. stoljeća počela uvrštavati i kino predstave, sve s ciljem anuliranja gubitka gledatelja.¹⁵² S druge strane, pojava filma natjerala je i kazališne redatelje

¹⁴⁹ Weber Kapusta, „Uloga i značenje kazališne kritike,“ 343.

¹⁵⁰ Glynn Wickham, *A History of the Theatre* (Oxford: Phaidon, 1985.), 214.

¹⁵¹ Isto, 213.

¹⁵² Kennedy, „British Theatre, 1895-1946,“ 22.

da odu korak dalje, tjerajući ih na razvoj novih rješenja u području scenografija, rasvjete te mehanike na pozornici, čime kazališna predstava postaje tehnički zahtjevnija.

Iako je u vrijeme Prvog svjetskog rata djelovalo nekoliko kino – operatera na području grada Zagreba, posljedice njihova razvoja nisu bile toliko dramatične za poslovanje Zemaljskog kazališta. Ni vodeći kazališni ljudi nisu očekivali takav scenarij, s obzirom da su dva glavna kazališna tajnika u doba Prvog svjetskog rata, Hamilkar Bošković i Julio Bergmann, inicirali i uložili početni kapital za sistematsku proizvodnju domaćeg filma.¹⁵³ Obojica su bili suvlasnici poduzeća za proizvodnju filma „Croatia“, a u rad te organizacije uključili su i značajan dio kazališnog ansambla. Tako je primjerice prvi hrvatski igrani film „Brcko u Zagrebu“ obilježio Arnošt Grund, glumački prvak Zemaljskog kazališta, koji je kao autor filma iskoristio vlastiti kazališni predložak za predstavu „Alaj su nas nasamarili“ izvedenu na zagrebačkoj pozornici 1912.¹⁵⁴ Uz Arnošta Grunda postoji čitav niz istaknutih kazališnih glumaca i glumica koji su sudjelovali u porođajnim mukama filma u Hrvatskoj, među njima i Irma Polak, Nina Vavra te Borivoj Rašković. S obzirom da su prva filmska ostvarenja najčešće predstavljala ekranizaciju starijih kazališnih predstava koje su prethodno doživjele uspješne izvedbe na zagrebačkim ili bečkim pozornicama, logičan je potez bio angažirati glumce koji su se već iskušali u tim ulogama, a također su već posjedovali potrebne kostime za ulogu. Zbog toga se odnos kazališta i kina ne može opisati samo kao konkurentski, već i kao plodan suživot u kojemu su obje umjetničke forme međusobno razmjenjivale iskustva, a posebice se to odnosi na film koji u svojim začetcima posuđuje kazališne glumce i čitave narative.

S druge strane, pojava kino predstava u Zagrebu svega 10 mjeseci nakon premijere braće Lumiere 1896. godine, predstavljala je snažan mamac za publiku koja je mogla čuti glasine o novoj tehnologiji koja je zakoračila u budućnost. Kao i u ostatku Europe, u Zagrebu su dominirale putujuće projekcije koje nisu predstavljale veliki izazov zagrebačkom teatru, no to se promijenilo utemeljenjem kina tvrtke Pathe 1906. te kina Union sljedeće godine.¹⁵⁵ Interes publike bio je velik te se u dnevnim tiskovinama često piše o trendu „kinematografomanije“ koja je zavládala Zagrebom. Za vrijeme Prvog svjetskog rata na području Zagreba djelovala su 4 kinematografa, od kojih je najveći Metropol mogao primiti do 1000 gledatelja. Karta za predstavu koštala je između 1 i 3 krune, što je u usporedbi s kazališnim ulaznicama i više nego konkurentna cijena.¹⁵⁶ U tom smislu zanimljiv je navod Zvonimira Vukelića iz „Kazališnih

¹⁵³ Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj* (Zagreb: Globus, 1997.), 43.

¹⁵⁴ Isto, 43.

¹⁵⁵ Isto, 27.

¹⁵⁶ Wachtel, „Culture in South Slavic lands 1914-1918,“ 202.

kronika“ koji piše: „U kinu se vidi za koji sekser ili krunu i teška tragedija, grozna drama uz lakrdiju: Asta Nielsen uz Maxa Lindera! Već za šestdeset filira publika toči suze i smije se, da pukne, a uz to još dobiva slapove Niagare, industriju papira, utakmice na ski-ima i journal dnevnih novosti.“¹⁵⁷ Radilo se o tome da je za nižu cijenu gledatelj mogao vizualno doživjeti pojave koje su u vremenskom i prostornom smislu bile daleke, a po tom su pitanju mogućnosti kazališta bile ograničene. Upravo se tu za kazalište krila opasnost od gubitka publike, no, do takvog ishoda nije došlo. Naime, Zemaljsko kazalište se uspješno prilagodilo novonastaloj situaciji inzistirajući na daljnjoj komercijalizaciji repertoara kroz uprizorenja omiljenih zabavnih komada, na veliku radost publike te na veliku žalost kritičara.

Bilo kao sredstvo za razbibrigu, prenošenje informacija s bojišnica ili mobilizaciju stanovništva, kino operateri u vrijeme Prvog svjetskog rata dobivaju na značaju i popularnosti u javnosti. Zemaljsko kazalište u Zagrebu, kao i ostala kazališta u Europi, nije se željelo odreći svog dijela kolača, odnosno svog dijela publike te je s tom svrhom donijelo niz mjera, pretežito repertoarnih, koje su išle niz dlaku gledatelja. Usprkos tomu, bilo bi pogrešno okarakterizirati odnos dvije umjetničke forme kao izravno konkurentski. Da je zaista bilo tako i da su zagrebački kazališni djelatnici u pojavi filma vidjeli izravnu opasnost za vlastitu egzistenciju, teško da bi se angažirali oko početnih napora institucionalizacije filma u Hrvatskoj. Kriza kazališta eskalirati će tek u periodu između dva svjetska rata kada se pojavljuje zvučni film koji će kinu donijeti status masovne razonode, a teatru nove glavobolje.

Zagrebačko Zemaljsko kazalište – iznimka ili pravilo?

Dosada su u radu pojašnjeni pojedini aspekti rada Kraljevskog zemaljskog hrvatskog kazališta u Zagrebu tokom Prvog svjetskog rata. Kazališno se vodstvo nastojalo prilagoditi novonastalim ratnim uvjetima s ciljem održanja redovitog rada ustanove. No, sada bi valjalo analizirati jesu li donesene mjere predstavljale aberaciju ili je sličan modus operandi postojao i u ostalim hrvatskim i europskim kazalištima. U tom smislu, komparativna analiza stanja zagrebačke pozornice s ostalim europskim kazalištima, može nam pomoći u odgovoru na pitanje predstavlja li rad Zemaljskog kazališta pod rod ratnim okolnostima iznimku ili pravilo. Pritom je važno naglasiti da je razvoj kazališta diljem europskih zemalja bio nelinearan te je uvijek ovisio o društvenom okruženju unutar kojeg samo kazalište nastaje. S obzirom da su

¹⁵⁷ Vukelić, *Kazališna kronika*, 84.

različite europske zemlje prolazile različit društveno – politički razvoj te su se posebnosti u konačnici odrazile i na formiranje samog teatra.

Prije svega, valja se osvrnuti na kazališta u ostalim dijelovima Monarhije, a posebice u ostatku Hrvatske. Iako bliska po pitanju prostora i mentaliteta, upravna razdjeljenost hrvatskih zemalja značila je da su kazališta u različitim hrvatskim gradovima potpadala pod drugačije pravne prakse i mehanizme, pa je iz te perspektive vladala različita situacija u Zagrebu ili Splitu. Prije svega, kazališni život u Splitu nije bio institucionaliziran poput onog zagrebačkog te se najčešće odvijao putem gostovanja kazališnih trupa koje su uglavnom izvodile komedije i „lakše“ komade, što je posljedica već spomenutog nedostatka institucionalizacije koja za sobom povlači pitanje needuciranosti publike.¹⁵⁸ Nositelji kazališnog života u Splitu, tada gradu od oko 20 000 stanovnika, bili su gostujući glumci te lokalni diletanti kojima je izbijanje rata dodatno otežao ionako već skromni opseg rada. No splitski teatar nije u potpunosti zamro već se odvijao uz istaknutu eskapističku ulogu, sličnu onoj u Zagrebu, s obzirom da su najčešće izvođene komedije koje su tematizirale muško-ženske odnose, a takve su predstave, sudeći prema novinskim izvještajima, privlačile velik broj gledatelja.¹⁵⁹ To podilaženje željama publike kroz uprizorenja komičnih djela dočekano je na nož od strane kritike koja se užasava srozavanja umjetničkih kriterija, što je također komplementarno zagrebačkoj kazališnoj atmosferi. Naposljetku, kao i u Zagrebu, kazalište nije moglo izbjeći određenu dozu politizacije što se manifestiralo kroz dobrotvorne predstave koje su shvaćene kao patriotska dužnost, zatim kroz komemoraciju niza obljetnica kraljevske obitelji ili pak obilježavanjem stote obljetnice rođenja Petra Preradovića 1918. godine, koji je predstavljen kao „pjesnik Srba, Hrvata i Slovenaca.“¹⁶⁰

Izuzev Zagreba, donekle etabliran kazališni život imao je i Osijek, s obzirom da je u tom gradu 1907. osnovano današnje Hrvatsko narodno kazalište.¹⁶¹ Po pitanju kazališnih izvedbi i ovdje je situacija analogna onoj u Zagrebu, jer prevladavaju komedije i lakrdije, uz neizostavnu jadikovku kritičara koji s pozivaju na prosvjetiteljsku ulogu institucije.¹⁶² Također, slično kao u Zagrebu dominiraju autori s njemačkog govornog područja, no to ne treba čuditi u slučaju Osijeka koji sadrži brojnu njemačku zajednicu s oko 12 000 pripadnika tog naroda. Njemačka

¹⁵⁸ Ivan Bošković, „Prvi svjetski rat na splitskoj pozornici,“ *Croatica et Slavica Iadertina* 10/1 (2014.): 251.

¹⁵⁹ Isto, 255.

¹⁶⁰ Isto, 258.

¹⁶¹ Alen Biskupović, „Osječko kazalište, kazališna kritika i novine u Prvom svjetskom ratu,“ u *Dani Hvarskog kazališta* 42, uredili Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužnčić (Zagreb, Split: HAZU, Književni krug, 2016.), 410.

¹⁶² Isto, 422.

zajednica u Osijeku ostavila je snažan pečat, između ostalog, i na organizaciju kazališne djelatnosti koja se u gradu razvijala kroz intenzivan kulturni transfer s Bečom.¹⁶³ Snažne veze s prijestolnicom Monarhije te osjetna prisutnost njemačkog elementa među stanovništvom svakako su doprinijeli da osječko kazalište, baš kao i zagrebačko, uživa redovnu subvenciju vladajućih krugova tokom rata.

S druge strane, nisu sva kazališta na prostoru Hrvatske uživala takav povlašteni status, posebice u financijskom smislu. Najbolji primjer za to dolazi iz Varaždina, gdje je postojalo gradsko kazalište koje je tokom Prvog svjetskog rata prolazilo kroz teške trenutke te je ponekad moralo i privremeno obustavljati rad. Primarni uzrok poteškoća bio je nedostatak novca, pa u arhivskim dokumentima Odjela za bogoštovlje i nastavu Zemaljske vlade često možemo pronaći apel varaždinske kazališne uprave za novčanu pomoć.¹⁶⁴

Nekoliko je puta u studiji naglašeno postojanje intenzivnih kulturnih veza između hrvatskih kazališnih centara poput Zagreba ili Osijeka s prijestolnicom u Beču. S obzirom da su iz samog srca Monarhije preuzimani pojedini estetski, organizacijski i repertoarni trendovi to bi impliciralo da je i u Beču postojala donekle analogna kazališna atmosfera. Prije svega, zagrebačko Zemaljsko kazalište preuzelo je mehanizme kazališne cenzure upravo iz bečkog središta te su stoga vrijedila ista pravila po pitanju onoga što se smije, a što ne smije prikazivati, pa su najstrože zabranjeni prikazi sadržaja koji nastupaju protiv vladajuće kuće ili ugrožavaju javni red i mir, odnosno nastupaju protiv religije ili moralnosti.¹⁶⁵ S druge strane, kazališni ustroj nije mogao biti preslikan iz Beča u manju gradsku sredinu poput Zagreba, ponajprije zbog činjenice da je u prijestolnici obitavao mnogo više stanovnika te samim time i mnogo više potencijalnih gledaoca koji su demonstrirali različite kulturne afinitete. Naposljetku, publika je bila obrazovanija pa su i modernistički pravci poput ekspresionizma nailazili na mnogo širi odjek nego što je to bio slučaj u Zagrebu.¹⁶⁶ Moć prijestolnice da privuče stanovnike iz svih krajeva Monarhije bila je važan faktor u razvoju bečkog kazališnog života koji je upravo zbog tog, po pitanju porijekla diferenciranog stanovništva, naglasak stavljao na žanrove koji nisu bili lokalizirani, a to se ponajprije odnosilo na operetu koja je prevladala nad komedijama baziranim na lokalnom dijalektu.¹⁶⁷ Stoga se opereta gotovo industrijski proizvodila u Beču

¹⁶³ Ivan Trojan, „Osječki kazališni život u vrijeme Prvog svjetskog rata,“ u *Dani hvarskog kazališta* 41, uredili Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić (Zagreb, Split: HAZU, Književni krug, 2015.), 393.

¹⁶⁴ HR-HDA-80-BiNZV, kut. 1170., dok. 13247/1916.

¹⁶⁵ W.E. Yates, *Theatre in Vienna: A critical History 1776-1995* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996.), 43

¹⁶⁶ Isto, 179.

¹⁶⁷ Isto, 149.

te se izvozila u ostale dijelove Monarhije, uključujući i Zagreb, a zanimljivo je kako su glavni likovi u tim djelima najčešće bile žene, jer su one činile i znatan dio publike kada je muško stanovništvo mobilizirano. S obzirom da opereta predstavlja žanr pretežno komičnog sadržaja, društvena uloga kazališta u Beču također je utemeljena na pitanju razbibrige i utočišta od ratne svakodnevice, koja je i Burgtheateru nametnula značajna materijalna ograničenja. Unatoč tomu, bečka je publika dočekala raspad Monarhije uz taktove opereta.

Pored Beča, žanr komedija, melodrama i opereta naišao je na velik uspjeh kod urbane publike ostalih europskih metropola poput Londona, Pariza i Berlina, a s obzirom na mnogo širu bazu stanovništva, odnosno publike, u tim su gradovima postojala kazališta posebno posvećena isključivo tim žanrovima.¹⁶⁸ Po izbijanju rata, spomenute europske prijestolnice svjedočile su kontinuitetu dominacije tih žanrova koji su početkom vojnog sukoba poslužili u svrhu mobilizacije stanovništva, s obzirom da su nastojali potaknuti osjećaj patriotske dužnosti gledatelja. Kako je rat odmicao i bilo je sve jasnije da njegov kraj neće uslijediti onako brzo kako je to očekivalo vodstvo zaraćenih zemalja, ton predstava postao je manje nametljiv, a više orijentiran na eskapističkom iskustvu te prikazivanju egzotičnih, pa i nostalgичnih kulisa. U tom smislu, kazališta su u Londonu, Parizu i Berlinu prošla transformaciju od mobilizacijske ustanove do ispušnog ventila za ratom opterećeno stanovništvo.

Zagrebački teatar, poput ostalih europskih kazališta, radi punom parom između 1914. i 1918. godine. Tokom Velikog rata rad svih europskih kazališta obilježila je početna patriotska iskra koja je nastojala isprovocirati podršku publike spram ratnih napora, postavljajući rat na scenu najčešće kroz komične sadržaje. Taj scenski prikaz najčešće nije imao veze s onim kako su rat vojnici na svim frontama zaista i proživljavali. No, nakon tog proratnog početka uslijedilo je formiranje kazališta kao oaze od svih sila loših vijesti o mobilizaciji, stanju na bojištima ili nestašicama. To je, pokazat će se, bila temeljna funkcija svih europskih kazališta, pa tako i zagrebačkog. Naposljetku, Zemaljsko kazalište u Zagrebu bilo je u doslovnom smislu središnje nacionalno kazalište te je svojim repertoarom i dosegom predstavljalo mjeru i uzor svim ostalim hrvatskim kazalištima, pa tako i onima u Splitu, Osijeku ili Varaždinu.

¹⁶⁸Phillip B. Zarilli et al., *Theatre Histories: An Introduction* (New York, London: Routledge, 2006.), 316.

Zaključak

Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište u Zagrebu dočekalo je izbijanje Velikog rata kao već formirana institucija s ustaljenim organizacijskim i administrativnim značajkama, ponajviše zahvaljujući reformama Stjepana Miletića koje su pridonijele sveukupnoj modernizaciji same institucije krajem 19. stoljeća. Unatoč tomu, ništa nije moglo pripremiti vodstvo zagrebačkog Zemaljskog kazališta predvođeno intendantom Vladimirom Treščecom Baranjskim na izazove i poteškoće koji su nastali kao posljedica izbijanja svjetskog sukoba. Narušen je dominantni princip funkcioniranja kazališta diljem Europe koja su se morala pomiriti s činjenicom da državna subvencija više nije siguran izvor prihoda, s obzirom da je ratna ekonomija zaraćenih zemalja prioritet stavila na segmente vezane uz vojne napore.

Zagrebački teatar tom je izazovu doskočio osloncem na publiku, odnosno na prihode koji su bili vezani uz gledaoce. Iz tog razloga bilo je potrebno ići publici „niz dlaku“ te udovoljavati njihovim željama, što je najčešće značilo obilježiti najveći dio repertoara s djelima komičnog sadržaja. Uostalom, za veliku većinu gledalaca komični žanrovi predstavljali su onu vrstu predstave pomoću koje su i izgradili naviku pohađanja kazališnih predstava. Stoga možemo govoriti o tradicionalnoj prevlasti komičnih djela nad djelima iz klasičnog kanona književnosti ili iz modernih dramskih strujanja, tim više što je potreba za takvom vrstom predstava dodatno potencirana tmurnom ratnom svakodnevicom. Ta eskapistička društvena uloga kazališta bila je prisutna po čitavoj Europi, kao i u Zagrebu, usprkos tomu što su vlasti po izbijanju sukoba kazališne daske planirali iskoristiti za jačanje patriotskog naboja. Vlast je naposljetku pristala na repertoarnu politiku Zemaljskog kazališta jer je ona garantirala društveni mir i status quo. Iz tog razloga, tokom ratnih sezona nije bilo velikih turbulencija po pitanju repertoara zagrebačkog teatra uz izuzetak nekolicine primjera cenzure predstava. Osim što su vlasti bile zadovoljne takvim raspletom i kazališno vodstvo je moglo odahnuti jer su im kroz ratne sezone progresivno rasli prihodi koji su dolazili direktno od strane gledatelja, a nenametljiva repertoarna politika poslužila je i tomu da vlast blagonaklono gleda na djelovanje Zemaljskog kazališta.

Ratni period značio je egzistencijalnu nesigurnost za Zemaljsko kazalište kao cjelinu, ali i za pojedine članove osoblja i zaposlenike. Prvi svjetski rat donio je nove uvjete suradnje koji su često degradirali umjetničko i tehničko osoblje u financijskom i profesionalnom smislu. Iako je kazališna uprava taj potez opravdavala kao nužan zbog opterećenja prouzrokovanih ratnim uvjetima, pitanje ostaje diskutabilno s obzirom da analiza financijskog poslovanja Zemaljskog

kazališta u tom periodu pokazuje progresivan rast i konjunkturu. Kazališno osoblje je zbog takve politike uprave bilo okrenuto samo sebi pa su osnovane zadruge za međusobnu pomoć članova ansambla, a brojni su primjeri glumaca koji su proširili opseg svog rada na skladanje, prevođenje te angažman u mladoj filmskoj industriji.

Ukupno uzevši, dosad objavljeni radovi koji problematiziraju rad zagrebačkog kazališta u Prvom svjetskom ratu, kao i većina sinteza povijesti hrvatskog kazališta, suglasni su u ocjeni tog perioda kao vremenu stagnacije, pojačanog nadzora vojnih vlasti te financijskih nedaća. Međutim, niz je faktora poglavito statističke prirode koji neumoljivo upućuju na suprotan zaključak. S obzirom na broj izvedenih predstava, bilance prihoda i rashoda u kazališnoj blagajni, broj zaposlenih članova te posjećenost predstava Zemaljsko kazalište tokom rata posluje stabilno te u svim prethodno navedenim segmentima nadmašuje prijašnja razdoblja. Element na kojem inzistiraju teatrološki radovi, kao i onodobna kritika, jest trivijalizacija kazališta te niska umjetnička razina izvedbi tokom Prvog svjetskog rata. Ta se kritika i može opravdati, no uz dodatnu kontekstualizaciju uvjeta rada koji su vladali tokom Velikog rata te uz razumijevanje ustaljenih navika prosječnog onodobnog gledatelja, kazališna uprava uspješno je prebrodila četverogodišnji ratni period. Pronaći balans kako bi se zadovoljili članovi zemaljske i carske vlasti te publike, od kojih oboje predstavljaju krucijalne izvore prihoda koji su nužni za opstojnost institucije, dovoljno je težak posao i u mirnodopskom razdoblju. Stoga je kazališna uprava donijela racionalnu odluku priklonivši se važnosti komercijalnog elementa nad onim umjetničkim, imajući na umu da je i estetski manje vrijedan rad bolji od zaključanih vrata Talijinog hrama.

Sažetak

Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište u Zagrebu od svojih je institucionalnih začetaka u 19. stoljeću predstavljalo ustanovu u kojoj su se ključne odluke donosile uz strogi nadzor lokalnih i carskih vlasti u Beču. Pored utjecaja u organizacijskom smislu, Beč je ujedno predstavljao izvorište za kulturni transfer, s obzirom da su predstave s njemačkog govornog područja dominirale repertoarom sve do završetka Prvog svjetskog rata. Zagrebačko kazalište je spomenuti sukob dočekalo kao moderna i već formirana institucija, ponajviše zahvaljujući reformama intendanta Stjepana Miletića krajem 19. stoljeća. Usprkos tomu ustaljeni ritam rada kazališnih djelatnika bio je narušen novonastalim ratnim okolnostima, stoga je trebalo riješiti niz izazova koji su nastali uslijed otežanog financiranja, nestašice materijala te mobilizacije kazališnog osoblja. Iako su početkom rata vlasti pokušale na kazališnoj pozornici isprovocirati patriotsku iskru koja bi odobrovoljila stanovništvo spram ratnih napora, Zemaljsko kazalište je tokom većeg dijela ratnih događanja preuzelo drugačiju ulogu. Analiza izvedenih predstava upućuje na dominaciju šaljivih komada poput komedija, lakrdija i opereta, na čijim je izvedbama publika inzistirala, pa u tom smislu možemo govoriti o eskapističkoj ulozi kazališta. Tu temeljnu funkciju zagrebačko kazalište dijelilo je s ostalim kazalištima na hrvatskom, ali i europskom području. Stoga se obujam rada zagrebačkog kazališta tokom rata nije smanjivao, što je publika znala cijeniti, a to pokazuje i iznenađujuće velika posjećenost u četverogodišnjem ratnom periodu. Velika posjećenost, obujam rada jednak ili veći onom mirnodopskom periodu te niz drugih aspekata daju nam za pravo da temeljito preispitamo dosad uvriježene teatrološke perspektive o Prvom svjetskom ratu kao dobu stagnacije i nazadovanja.

Summary

Croatian Royal State Theatre in Zagreb represents an institution which was from its 19th century beginnings under vigorous scrutiny from governments in Vienna and Zagreb. Apart from strong influence in the matters of organization, Vienna was also a centre of cultural transfer, since the biggest part of the repertoire was filled with plays that originated from German-speaking countries, which was the case until the World War I ended. State Theatre in Zagreb was already a modern institution before the War even erupted, thanks to reforms which were conducted by intendant Stjepan Miletić in late 19th century. Despite that fact, everyday rhythm of theatre staff members was disrupted by newly established war circumstances and State Theatre had to cope with challenges like the matter of financing, shortages of resources and staff mobilization. Although the authorities tried to use the theatre for igniting a patriotic spark in the audience, the institution itself took a completely different role during the World War I. As the analysis of wartime repertoire indicates, majority of performed plays had a comic character, such as comedies, operettas and farces. Further, the audience insisted on those kind of performances which means that during the war primary function of State Theatre in Zagreb was an escapist one, similar to other theatres in Europe. And it was because of that escapist role that State Theatre continued to operate during the war with same or even larger capacity than in the pre-war period, and the audience was respectful of that condition. Conclusions such as these can provide a good starting point in the reinterpretation of so far dominant discourse on State Theatre during World War I which describes that period as an era of stagnation and decadence.

Bibliografija

ARHIVSKA GRAĐA

Hrvatski državni arhiv (Zagreb) – fond 78 – Predsjedništvo zemaljske Vlade

Hrvatski državni arhiv (Zagreb) – fond 80 – Odjel za bogoštovlje i nastavu

OBJAVLJENI IZVORI

Benešić, Julije. *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu za sezone 1914/15.-1924/25.* Zagreb: Kazališna naklada, 1926.

Vukelić, Zvonimir pl. *Kazališna kronika. Utisci i dojmovi u saisoni Hrvatskog zemaljskog kazališta 1912.-1913.* Zagreb: Tisak hrvatskog katoličkog tiskovnog društva, 1913.

5 godina hrvatskog kazališta 1909.-1914. Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara, 1914.

Glumačka škola u Zagrebu. Zagreb: Tisak Kraljevske zemaljske tiskare, 1922.

Pravilnik za članove Kraljevskog zemaljskog hrvatskog kazališta u Zagrebu. Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara, 1915.

TISKOVINE

Hrvatska (Zagreb)

Ilustrovani list

Jutarnji list

Obzor – jutarnje izdanje

Savremenik

LITERATURA

- Batušić, Nikola. „Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860.“ *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 353 (1968.)
- Batušić, Nikola. *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga, 1978.
- Batušić, Nikola. „125 godina HNK.“ u *HNK u Zagrebu 1860.-1985.*, uredio Nikola Batušić. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Batušić, Nikola. *Sto godina zgrade Hrvatskog narodnog kazališta*. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, 1995.
- Batušić, Slavko. „Vlastitim snagama (1860.-1941.).“ u *Enciklopedija hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu*, uredio Pavao Cindrić. Zagreb: Naprijed, 1969.
- Batušić, Slavko. *Hrvatska pozornica: studije i uspomene*. Zagreb: Mladost, 1978.
- Baty, Gaston. „Pismo mladoj glumici.“ u *Teatar 20. stoljeća*, uredio Tomislav Sabljak. Zagreb, Split: Matica Hrvatska, 1971.
- Biskupović, Alen. „Osječko kazalište, kazališna kritika i novine u Prvom svjetskom ratu.“ *Dani Hvarskog kazališta* 42 (2016.)
- Bobinac, Marijan. *Njemačka drama u hrvatskom kazalištu 19. stoljeća*. Zagreb: Leykam International, 2010.
- Bošković, Ivan. „Prvi svjetski rat na splitskoj pozornici.“ *Croatia et Slavica Iadertina* 10/1 (2014.)
- Car, Milka. *Odrazi i sjene. Njemački dramski repertoar u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu do 1939.* Zagreb: Leykam International, 2011.
- Carlson, Marvin. *Kazališne teorije*. sv.3. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1997.
- Čale, Frano. „Talijanski dramski teatar u Zagrebu 1860.-1941.“ Doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, 1960.
- Fischer-Lichte, Erika. *Povijest drame II. Od romantizma do danas*. Zagreb: Disput, 2011.
- Frajnd, Marta. „Jovan Subotić i zagrebačko kazalište.“ *Dani Hvarskog kazališta* 6 (1979.)

- Gabelica, Mislav. „Dramski repertoar Kraljevskoga zemaljskoga hrvatskog kazališta tijekom Prvoga svjetskog rata.“ *Časopis za suvremenu povijest* 47/1 (2015.)
- Gavella, Branko. *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegova stila*. Zagreb: Zora, 1953.
- Gross, Mirjana. „Nacionalne ideje studentske omladine u Hrvatskoj uoči Prvog svjetskog rata.“ *Historijski zbornik XXI-II* (1968./69.)
- Gross, Mirjana. „O društvenim procesima u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća.“ u *Društveni razvoj u Hrvatskoj od 16. do početka 20. stoljeća*, uredila Mirjana Gross. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1981.
- Hameršak, Filip. „Nacrt za pristup kulturnoj povijesti Prvog svjetskog rata iz hrvatske perspektive.“ *Dani Hvarskog kazališta* 41 (2015.)
- Hećimović, Branko. „Josip Bach. Moje uspomene. (Bach i Krleža).“ u *Krležini dani u Osijeku*, uredio Branko Hećimović. Zagreb, Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet u Osijeku, 2004.
- Horvat, Josip. *Živjeti u Hrvatskoj 1900. - 1941. (Zapisci iz nepovrata)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1984.
- Horvat, Josip. *Politička povijest Hrvatske*. 1.dio. Zagreb: August Cesarec, 1990.
- Iveljić, Iskra. *Očevi i sinovi. Privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*. Zagreb: Leykam International, 2007.
- Kennedy, Dennis. „British Theatre, 1895-1946: art, entertainment, audiences – an introduction.“ u *The Cambridge History of British Theatre*, sv.3, uredio Baz Kershaw. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Krleža, Miroslav. „Antantofil gospodin Bach.“ *Plamen* 12 (1919.)
- Lukić, Darko. *Kazalište u svom okruženju*. sv.1. Zagreb: Leykam International, 2010.
- Martinčević, Jagoda. „Opera.“ u *HNK u Zagrebu 1860.-1985.*, uredio Nikola Batušić. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Melchinger, Siegfried. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989.

- Miletić, Stjepan. *Hrvatsko glumište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1978.
- Petranović, Martina. *Kazalište i (pri)povijest*. Zagreb: Ex Libris, 2015.
- Rakić, Branka. „Balet.“ *HNK u Zagrebu 1860.-1985.*, uredio Nikola Batušić. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Senker, Boris. „Drama.“ *HNK u Zagrebu 1860.-1985.*, uredio Nikola Batušić. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Strecha, Mario. „O pitanju utjecaja bečkog središta na kulturni identitet Zagreba u 19. stoljeću.“ *Radovi zavoda za hrvatsku povijest* 26 (1993.)
- Šegota, Branko. *Poljski autori i glumci u Hrvatskom Narodnom kazalištu u Zagrebu (1840-1940)*. Zagreb: Izvori, 2002.
- Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj*. Zagreb: Globus, 1997.
- Trojan, Ivan. „Osječki kazališni život u vrijeme Prvog svjetskog rata,“ *Dani hvarskog kazališta* 41 (2015.)
- Vranješ Šoljan, Božena. *Stanovništvo gradova banske Hrvatske na prijelazu stoljeća (Socijalno-ekonomski sastav i vodeći slojevi 1890.-1914.)* Zagreb: Školska knjiga-Stvarnost, 1991.
- Wachtel, Andrew. „Culture in South Slavic lands 1914-1918.“ u *European Culture in the Great War: The Arts, Entertainment and Propaganda*, ur. Aviel Roshawald et al. Cambridge, New York, Oakleigh: Cambridge University Press, 1999.
- Weber Kapusta, Danijela. „Uloga i značenje kazališne kritike u stvaranju sociologije zagrebačkog glumišta u razdoblju Prvog svjetskog rata.“ *Dani hvarskog kazališta* 41 (2015.)
- Wickham, Glynne. *A History of the Theatre*. Oxford: Phaidon, 1985.
- Yates, W.E. *Theatre in Vienna: A critical History 1776-1995*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Zarilli, Phillip B. et al. *Theatre Histories: An Introduction*. New York, London: Routledge, 2006.

Žeželj, Mirko. *Gospar Ivo*. Zagreb: Centar za informacije i publicitet, 1977.